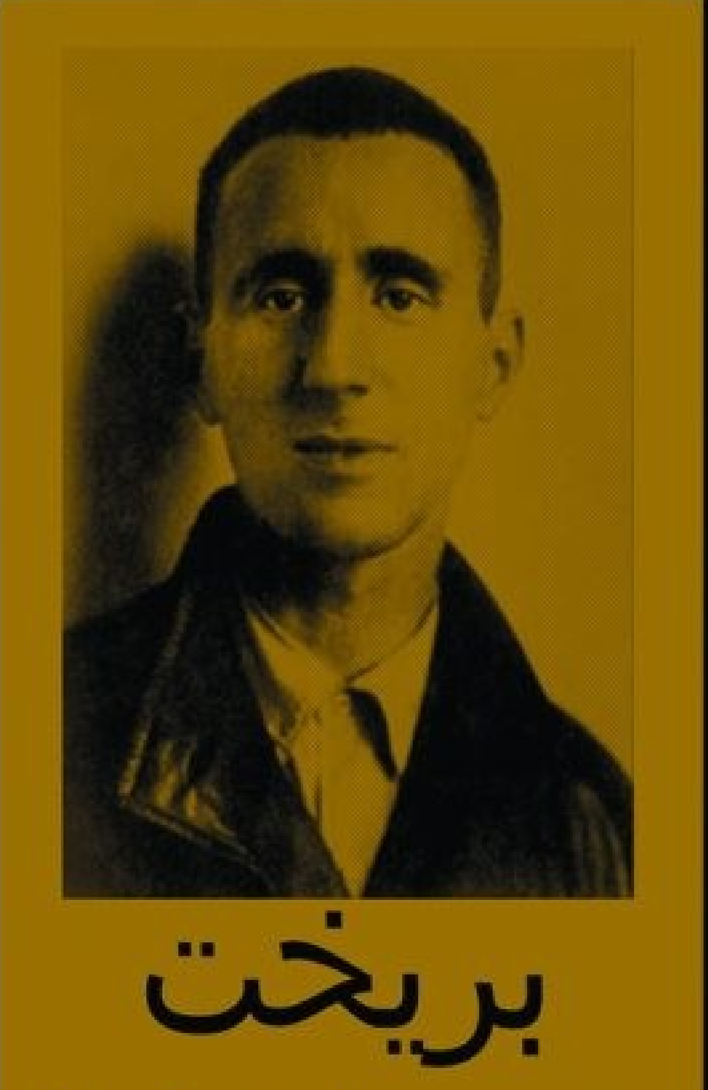


المشروع القومى للترجمة



بريخت

ما بعد الحداثة

تأليف: اليزابيث رايت

ترجمة: محسن مصيلحى

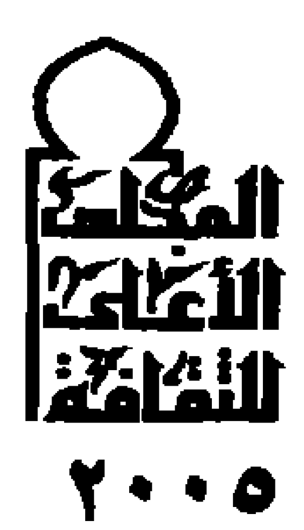
772

المشروع القومى للترجمة

بريخت ما بعد الحداثة

تأليف : إليزابيث رايت

ترجمة : محسن مصيلحى



٢٠٠٥

المشروع القومى للترجمة
إشراف : جابر عصفور

- العدد : ٧٧٢
- بريخت ما بعد الحداثة
- إليزابيث رايت
- محسن مصيلحى
- الطبعة الأولى ٢٠٠٥

هذه ترجمة كتاب :
Postmodern Brecht
by
Elizabeth Wright

"Authorised translation from English language edition
Published by Routledge, a menber of the Taylor & Francis Group"

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة   ت : ٧٣٥٢٣٩٦   فاكس : ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo
Tel. : 7352396   **Fax :** 7358084.

تهدف إصدارات المشروع القومي للترجمة إلى تقديم مختلف الاتجاهات والمذاهب الفكرية للقارئ العربي وتعريفه بها ، والأفكار التي تتضمنها هي اجتهادات أصحابها في ثقافاتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلس الأعلى للثقافة .

المحتويات

تقديم المترجم

يتساءل بريخت فى أخريات أيامه : لماذا تظل مسرحية مثل مسرحيته "السيد بونتيلا وتابعه ماتى" (المكتوبة ١٩٤١-١٩٤٦) مسرحية مهمة ؟ ويجيب بأن المرء يمكنه أن يتعلم ليس فقط من الصراع الطبقى (الذى انتفى فى ألمانيا الشرقية لحظة طرحه السؤال !) ولكن من تاريخ "هذا الصراع ومن الدروس المستفادة منه حتى لا يقع المرء فى الأخطاء نفسها مرتين. وبالمنهج نفسه تكون إجابتنا عن ترجمة كتاب نشر فى العام نفسه الذى سقط فيه حائط برلين ، أى الذى انتفت فيه الحدود بين الشرق والغرب ، بينما يركز جانب مهم من الكتاب على استقبال بريخت المتناقض فى المعسكرين. إن دراسة إليزابيث رايت التى نقدمها هنا تتعمد إعادة النظر فى مسرحيات بريخت - خاصة المسرحيات المبكرة - لاكتشاف مدى تأثيرها على المشهد المسرحى العالمى قبل سقوط حائط برلين. وقد أثبتت السنون أن جزءاً من المشهد المسرحى العالمى قد واصل السير فى الاتجاه نفسه : اتجاه التفكيك والتشظى وإفساد المركزية وتعددها والاعتماد على الصورة أو الصور المرئية .. وكل ذلك بهدف نفى السرد/النص.

لا أحد يقول إن ذلك هو المشهد المسرحى العالمى كله ، لكن فقدان اليقين الأيديولوجى مع سقوط الاتحاد السوفيتى قد ساعد على تفشى دعوات السقوط فى الدراما : سقوط الأيديولوجيا ، وسقوط المؤلف ، وسقوط النص ... إلخ. وكتاب إليزابيث رايت يدلنا على أن النقد المسرحى لم يكن بعيداً عن استشراف تلك التغيرات التى كانت تحدث بالفعل فى المشهد المسرحى العالمى حتى قبل سقوط المعسكر الاشتراكى كله.

إن إليزابيث رايت تركز كثيراً هنا على مسرحيات بريخت المبكرة ، مثل "الرجل هو الرجل" و "فى غابات المدن" ، وتركز على جماليات التفتت والتشظى واللامركزية ، رابطة

إياها مع تيار مابعد الحداثة ، إلا أن المهم هو أن هذا الكتاب يقدم لنا نموذجًا جاهزًا من التاريخ القريب ، لعلاقة النقد المسرحى بالدراما - خاصة فى لحظات التغير التاريخى الضخم. ويركز الكتاب على بعض ما يحدث فى الغرب الآن من ابتعاد عن الأيديولوجيا والفكر والقضايا الاجتماعية ، ويرد هذا البعض إلى جماليات بريخت المبكرة. إن مسرح بينا باوش الراقص أو مسرح هاينر موللر الصّادم - فى نظر رايت - ليسا أكثر من امتداد طبيعى لجماليات بريخت المبكرة ، وتلك إحدى النتائج المنظورة التى تقدمها هذه الدراسة ، وهى نتيجة جديدة لكنها قابلة للنظر.

تقول إليزابيث رايت إن مسرح مابعد الحداثة ، مسرح بيكيت وجوزيف تشايكين وروبرت ويلسون وريتشارد فورمان ، ليس نتاجًا لجماليات أنطونان أرتو وحده. إنه نتاج لجماليات بريخت أيضًا ، نتاج لجماليات التغريب التى استخدمت وقتها لتحقيق أغراض أخرى أهمها إعادة الاعتبار إلى الإيهام الذى حاول بريخت أن يقلص من دوره. إن جانبًا كبيرًا من مسرح مابعد الحداثة يعتمد - كما قلت - على نفى السرد والاعتماد على الصدمة وعلى التوازيات والتقابلات والتعارضات اللونية والصوتية والجسمانية ، وهى جميعها أدوات يحاول المخرج - بعد أن مات المؤلف فى مثل هذا اللون من العروض - أن يستخدمها للتأكيد على أن الوهم قد يكون مدخلاً لفهم الحقيقة الموضوعية ، وأن الجسد ليس هو القيمة الناتجة عن الكينونة الاجتماعية للذات.

وسواء وافقنا على ما تقوله المؤلفة أو لا ، فالواضح أنها تكشف عن مصدر لتقنيات مابعد الحداثة لم يكن معروفًا من قبل. والحقيقة أن هناك استخدامًا مغايرًا لتقنيات التغريب عند بعض الكتاب "البريختيين" المعاصرين مثل إدوارد بوند أو هيوارد برنتون أو حتى هاينر موللر ، لكن الجديد الذى تقدمه إليزابيث رايت هنا - فى هذا الكتاب - هو صلة مسرح بريخت بمسرح الصورة ، أو بالمسرح الراقص أو بمسرح مابعد الحداثة، وتلك - فى رأيى - قيمة كبرى للكتاب.

إن قيمة كتاب إليزابيث هو أنه أوفى دراسة تعيد النظر فى أعمال بريخت لاستنباط جماليات التناقض (غير السياسى). صحيح أن هناك إشارات أو مقالات

قصيرة سابقة عن "العنف فى مسرح بريخت" أو عن "مسرح بريخت الساذج" ، إلا أن هذا الكتاب يعتبر رائدًا فى نظرته العامة إلى مسرح بريخت ، وفى التركيز على بعض الأعمال الدرامية الغربية أو الراقصة التى خرجت من عباءة الرجل. واعتقادى الشخصى أن هذا الكتاب سيكتسب قيمة مضاعفة فى مصر الآن نظراً لتركيز الدولة على تسييد آليات إنتاج هذا النوع من المسرح ، بوعى أو دون وعى أحيانًا ، رغم أن مسرح مابعد الحداثة هو نتاج ظرف حضارى عام يختلف اختلافًا جوهرياً عن ظرفنا الحضارى الآن.



مقدمة

ما الذى يعنيه اسم بريخت ؟ إن بريخت هو الكاتب والمخرج الألمانى الذى طوَّر نظريةً فى الدراما مؤسسة على جماليات ماركسية ، وبالتالى هو الذى ثوَّر المسرح المعاصر، حتى وإن لم يثوِّر المجتمع ذاته. ولكن هذا الإنجاز الذى يبدو مؤثراً قد أحدث غضبًا واستنكارًا من معسكرين متناقضين هما معسكر الشرق ومعسكر الغرب. ويعود الاستنكار إلى أن أعماله تستعصى على أى استقطاب صارم ، ورغم ذلك يتضح أكثر وأكثر أن أغلب ما اقترحه ونفذه بريخت يؤهله لكى يُنظر إليه باعتباره تفكيكياً طليعياً .

ولكى نضع هذا الأمر فى صيغة جدل ما بعد الحداثة فإننا نقول إن بريخت كان متشككًا فيما أسماه جان - فرنسوا ليوتار: السرد العظيم ، الخطر العظيم ، البطل العظيم ، الخطأ العظيم ، الهدف العظيم . رغم أنه كان مؤمنًا بإمكانية فنه فى تحقيق شكل من أشكال المعرفة التشاركية ، والمتعة ، وإيجاد الأداة العامة للفهم. مثل هذا الجهد الجماعى ، الذى يحتوى على مواد ينتجها المؤلف والممثل والمتفرج ، يمكن أن يزاوج بين الرغبة فى المعرفة والاستعداد لمساعدة الآخرين. هذا الموقف يبدو مناقضًا لموقف البعض الذين يرون ، مثل ميشيل فوكو ، أن المعرفة تنبثق نتيجة لمعارضة ملتوية للسلطة ، أو كنتاج هامشى للقهر. ورغم هذا فهناك مشكلة ، بالنسبة لبريخت فإن المعرفة " العلمية " (التجريبية) التى يطمح فى الحصول عليها من خلال الممارسة المسرحية تحل محل الوظيفة الطوباوية للفنون الإنسانية **humanist** التى يعارض بريخت تفاؤلها السطحى بقوة .

يعلن بريخت – بشكل يتوافق مع الكاتب / الناقد ما بعد البنيوى – أن المؤلف ليس الشخص الذى يخلق عملاً مبتكراً ، لكنه ذلك الإنسان القادر على الإنتاج من

خلال مكونات التاريخ. إن بريخت هو منتج " نصوص " تجريبية فيما يتعلق بكتابتهم وتجسيدهم على خشبة المسرح . إنه يعارض بقوة أية وسائل إيهامية توحى بتصديق أن التاريخ لا يمكن تغييره. إن مسرحه الملحمى مصمم لكى يبثّ فى المتفرج القدرة على فهم أن التدخل أو المشاركة إمكانية حقيقية ، ولتحقيق هذه النتيجة فإن الممثلين والمتفرجين مدعوون ، بل مستحثون ، للعب أدوارهم فى بناء سرد مخالف لذلك السرد الذى تقدمه النسخة الجاهزة تاريخيا.

وفى الوقت الذى ينشغل فيها ناقد ما بعد الحداثة فى محاولة الكشف عن ما هو كامن فى النصوص الأدبية والنقدية فى إنتاج الأيديولوجية البرجوازية فإنه ربما كان من المفيد أن ننظر إلى أعمال كاتب يهتم اهتماماً خاصاً ببناء نصوص تُقدم فيها نفس تلك الأيديولوجية وهى تكشف عن نفسها ، وتجعل مشروعها أن تجسد مسرحياً نوعاً من إماطة اللثام ، وتحول الكشف عن الغموض نوعًا من أنواع التخييل. وباستخدام مصطلحات نظرية ما بعد الحداثة فإن وسائل التغريب المعروفة ، وأسلوب الإيماءة ، ومخاطبة المتفرج ، ربما يمكن النظر إليها باعتبارها وسائل رمزية مصممة لكى تفسد الوحدة الخيالية بين المخرج والنص ، وبين الممثل والدور ، وبين المتفرج وخشبة المسرح ، وهو مشروع مشابه فى روحه لمشروع بارت فى كتابيه S/Z (١٩٧٥) وخطاب العاشق (١٩٧٨) ، وفى هذا الكتاب الأخير يذكر بارت أن العنوان والهوامش لهما تأثير "بريختى" (1978,P.5) وهو ما يشجع على اعتبار وسائل التغريب وسائل توحيد فى الوقت نفسه. ومن وجهة نظر بريخت فإنه يجب النظر إلى الحقيقة باعتبارها إنتاجًا للرجال والنساء وممكنة التغيير بهم أيضًا. إن العالم ليس ثابتًا ولامعطًى ، وحتى المتناقضات لا توجد عند مستوى الحقيقى : إن الإنسان فقط هو الذى ينتج هذه التناقضات ، والتساؤل عما إذا كانت نظرية بريخت وممارساته تستهدف إظهار إمكانية إلغاء هذه المتناقضات ؟ أو أنه يشير فقط إلى أن جهد الرجال والنساء يجب أن يوجه صوب حل هذه المتناقضات ؟ يظل فى النهاية تساؤلاً بلا إجابة ، وهو تساؤل يمكن مواصلة البحث عن إجابته فى محاولتنا إماطة اللثام عمن يقوم بإماطة اللثام. وكما يؤكد كاتب مقدمة هذه السلسلة فإنه لم يعد بوسعنا الاعتماد على "التفريق الواضح بين الكتابة الإبداعية

(الأساسية) من ناحية وعلى النصوص النقدية (الثانوية) من الناحية الأخرى. وفعل "القفز" من واحد لآخر ربما لا يكون أكثر ظهوراً منه فى أعمال بريخت ، الذى تبدو أهميته العظمى لنا اليوم ، من وجهة نظرى ، كامنة فى أعماله ومقتطفاته النظرية العديدة ، الكمون نفسه الذى نلقاه فى نظريته التى يمكن أن نستنتجها من "مقتطفاته" stuke المثيرة للجدل ، وهى التسمية التى يطلقها على مسرحياته ، وهى المسرحيات التى مازالت تثير المزيد من الجدل حتى الآن. إن رسالتى هنا ليست أن أكتب دراسة تتعامل مع بريخت تاريخياً عن طريق فحص تأثير الحركات الفنية عليه ، مثل التعبيرية والسيريالية. إن تقصى المؤثرات لا ينتمى إلى هذا النوع من القراءة ؛ لأنه يعوق القراءة التاريخية للنصوص ذاتها. ومن المؤكد أن الأكثر بريختية هو البحث عن سياقات تاريخية جديدة للنظريات القديمة.

تقول نظرية ما بعد الحداثة إن النصوص الأدبية مصدر للمعرفة يتجاوز ما يمكن لهذه النصوص أن تحققه عن وعى. إن أى تناقضات تكشفها صيغ نقل الحقيقة يجب أن تنتزع عنوة من هذه النصوص. وطالما أن نظرية بريخت فى النص تتضمن تمزيق النص لأيديولوجيته ذاتها بهدف الكشف عن صيغة إنتاجه ، والموقف الأيديولوجى لشخصياته ؛ فأى عمل يبقى للناقدة التى ترى أن دورها الإيجابى هو أن تجلس إلى مكتبها لتغير العالم عن طريق تغيير النص وليس عن طريق الخروج إلى الشارع ؟

هذا الكتاب يحاول التعامل مع هذا السؤال عبر طريق يأخذ فى حسبانه وجهات النظر المختلفة فى بريخت على جانبى القناة (التى تفصل بين بريطانيا وأوروبا) ، كما أنه يقدم فحصاً للاستجابات النقدية المتعارضة (فصل ١). وبعد مناقشة تفصيلية لنظريات ومفاهيم بريخت الأساسية "الكلاسيكية" (فصل ٢) سوف تكون هناك محاولة للنظر فى غموض أو توازن الاستجابات النقدية لأعماله عن طريق تحليل عناصر الكوميديا فى ضوء نظريات فرويد ولاكان ، وهو ما يؤدى إلى تفكيك التمايز التراجيدى/الكوميدى (فصل ٣). وبناء على هذه المحاولة سوف أقدم إعادة تقييم للحلول السياسية والجمالية التى يقدمها عن طريق يبدأ من بريخت الحداثى الذى

يوضع فى سياق نظريات معاصريه (فصل ٤) إلى بريخت ما بعد الحداثة الذى يوضع فى سياق مرحلة ما بعد الحداثة (فصلا ٤ ، ٥). إننى آمل ، باختصار ، فى تقديم بعض أفكارى عما أعتبره ليس فقط ما بعد حداثية لبريخت ، ولكن أيضاً قراءة بريختية لما بعد الحداثة.

لقد استخدمت مقتطفات من بريخت باللغة الإنجليزية ، لكننى شعرت بضرورة تقديم النص الأصلى بلغته الأصلية فى حالات كثيرة ، وقد قدمت هذه المقتطفات فى الهوامش. والسبب فى هذا هو أن بريخت قدَّم إسهاماً متفرداً للغة الأدبية الألمانية. وكما يشير هاينر موللر (1986, pp. 141-2) ، فإن استخدام اللغة القياسية ، أو ما يمكن أن نسميه "لغة الملكة" ، أو ما يسميه الألمان اللغة الفصيحة Hochsprache، يحتم استبعاد خيارات معينة تتعلق بالإعراب والقواعد. إن بريخت كان ، وما زال ، مهماً لأنه تصرف فى لغة خشبة المسرح ، مستخدماً لغته الإقليمية لكى يخلق لغة جديدة للمسرح لا هى إقليمية ولا هى كلاسيكية خالصة. إن هذا يعنى أن بريخت كان قادراً على أن يحقق تقدماً فى الكلام Parole ، وأن يترك تأثيره على اللغة Langue فى الوقت نفسه.

الفصل الأول

سوء فهم بريخت

المشهد النقدى

لقد تمت قراءة أعمال بريخت ، كما تم عرضها وتدريسها ، ربما أكثر من أعمال أى كاتب آخر فى منزلته ، ربما بسبب المدى الذى حققته نظريته وممارساته. وقد تم هذا عبر دراسات باحثين ونقاد سابقين استطاعوا أن يؤسسوا لأنفسهم مصداقية وسط ما يمكن أن نطلق عليه الكنيسة الفسيحة. ولهذا فإن معظم مشاهدى المسرح يمكنهم أن يصدقوا أن لديهم فكرة كافية عن تجديدات بريخت الأساسية فى المسرح ، كما أن بوسعهم أن يذكروا المبادئ الرئيسية لممارساته المسرحية. وقد يبدو من المحتم للوهلة الأولى ألا يوجد طريق هناك لإعادة قراءة بريخت دون إعادة قراءة قصة استقباله أيضًا[1]. ولقد أصبح التفكير – من خلال قراءة الباحثين الآخرين – بدرجة الأهمية نفسها التى يجب أن يوليها المرء للكم الكبير من الكتابات التى تركها بريخت. ولهذا السبب فإننى أرغب فى إلقاء نظرة نقدية عامة على نقاد بريخت ، وذلك فى السياق العام لمشروعى هنا ، وهو انتقاؤه بوصفه كاتبًا ما بعد حداثى. وإذا كان من الممكن توصيف الحداثة بأنها القطيعة مع التقاليد مع الاحتفاظ بالموقف الفردانى ، فإنه يمكن النظر إلى ما بعد الحداثة باعتباره التشكك فى كلٍ من التقاليد والفردانية. ولكى أشير إلى ملمح من الطريقة التى يمكن بها تحقيق ذلك فإننى سوف أركز على الموضوعات المطروحة ، بشكل واضح أو مستتر ، بدلاً من التركيز على الإسهامات المحددة والمتنوعة

للباحثين الذين أتعرض لهم . وأنا أعتقد أن كتابات الباحثين الألمان المعاصرين مهمة بشكل خاص لدراسات بريخت باللغة الإنجليزية ؛ لأنه بينما يبدو أن الألمان على دراية بما يكتب بالإنجليزية فإن العكس ، لسوء الحظ ، ليس صحيحًا ؛ فالباحثون باللغة الإنجليزية نادراً ما يتعاملون مع أعمال الباحثين الألمان ، باستثناء الإشارة إليهم لتوكيد مقولاتهم.

ما المركز الحالى الذى يحتله بريخت بوصفه كاتبًا سياسيًا ؟ فى جمهورية ألمانيا الديمقراطية هبطت منزلة بريخت من مرتبة الكاتب القومى ، وأصبح ينظر إليه باعتباره إخفاقًا كبيراً. وفى جمهورية ألمانيا الاتحادية يُنظر إليه باعتباره معلمًا للمسرح ، أو المفكر العقلانى الذى يقدم وجهة نظر تبسيطية للواقع ، كما أن النظر إلى بريخت باعتباره كاتبًا ذا مراحل تطور ثلاث ، بداية من المرحلة المبكرة الذاتية أو الفوضوية أو العدمية فى مسرحية بعل (أنا أصنع العالم) ، إلى المرحلة الوسطى العقلانية أو السلوكية أو الآلية (العالم يصنعنى) ، إلى المرحلة التى يبدو أنه توصل فيها إلى حل ديالكتيكى لمعضلات المرحلتين الأولى والثانية فى مسرحياته الأخيرة (الديالكتيك بين الذات والعالم) والتى من المفترض أن تقدم مرحلة ثالثة وناضجة . . وجهة النظر هذه ما زالت سائدة على جانبى القنال الإنجليزى. وفى الماضى كانت هذه النتيجة تؤدى إلى النظر إلى بريخت فى الغرب باعتباره محققًا للديالكتيك المناسب رغم بداياته مع جماليات التفسخ. وإلى حد كبير ما زالت وجهة النظر الإنجليزية تؤيد هذه المقولة ، بداية من مارتن إيسلن Esslin عام ١٩٥٩ حتى سوفين Suvin عام ١٩٨٤ (باستثناء ديكسون Dickson – ١٩٧٨ ، الذى يرتب أعمال بريخت وفقًا لإمكانيات تحقيق اليوتوبيا فى كل عمل من أعماله) ولكن باتت هناك دلائل الآن على أن الباحثين الألمان ، الذين آمنوا لفترة طويلة بمقولتهم عن مراحل بريخت الثلاث ، يقدمون تحدياتهم لوجهة النظر هذه من خلال إعادة النظر فى كلٍّ من أعمال بريخت وأعمال نقاده(٢).

إن مفهوم الاستمرارية المطلقة يعد مفهومًا دارجًا فى نظريات المراحل الثلاث. أما ما ينظر إليه باعتباره نقطة التحول فى تطور بريخت ، أى علاقته بالماركسية فى

منتصف العشرينيات وما تلاها من قبل لمرحلته الأولى والذاتية إلى مرحلته الثانية والموضوعية ، فقد تم تلخيصها ، ببساطة ، فى مفهوم غير ناضج هو الديالكتيك. وهذه اللحظة أعطيت تفسيرات مختلفة سواء فى الشرق أو فى الغرب. فالغرب يفهم "التحول" إلى الماركسية باعتباره نتيجة لسيكولوجية بريخت الشخصية : الإنسان الفوضوى – العدمى الذى أبدع بعل (التى ينظر إليها عامة باعتبارها الأنا الأخرى لبريخت الشاب) فى مرحلة البحث عن أرض صلبة أودت به مباشرة إلى اختراع المسرحية التعليمية Lehrstück التى تمكنه من إحلال الطغيان الجمعى محل الفردانية المتسيبة. وفى المرحلة الثالثة والأخيرة هناك نتيجة لجدل الموقفين ، وهى النتيجة التى أثمرت مسرحياته "الكبرى". هذه النظرة لحقها التحسين والتكامل منذ أطلقها إيسلن (1954,p.137) على يدى سوفين (١٩٨٤) رغم أنه أبدى رغبته فى خاتمة كتابه لتعديل وجهة نظره التى أبداها عام ١٩٦٧ ، والتى تنتقل ببريخت من "اللاموافق ، ثم الموافق ، إلى مرحلة النضج" ، والتى يعتبرها الآن "هيجيلية محكمة للغاية". ولكن سوفين بعيد تماماً عن نسيان النتائج السياسية المترتبة على "تقسيم إيسلن الثنائى لبريخت إلى مرحلتين: غير ناضج (بمعنى سياسى) ، وناضج (بمعنى جمالى)" ، لكنه يتمسك بالتقسيم ثلاثى المراحل ؛ لأنه "ربما يكون ذا قيمة بوصفه مقدمة عامة لبريخت" ، وأن "البديل المقبول لم يظهر فى الأفق بعد". (Suvin, 1984, pp.286-9). أما الشىء الذى لا يظهر مباشرة فهو أن هذا التقسيم الثلاثى يقفز دون وجه حق من التغيرات المرحلية الحياتية إلى تفسير النصوص. هذا نوع من الارتباط الزائف ، فليست هناك حتمية فى ربط تفسير ما بمصدر تأثير بعينه فى لحظة زمنية معينة. إن أيديولوجيا أعمال بريخت ربما تكشف عن نفسها بشكل أفضل إذا ما ركز الإنسان على عناصرها النصية دون الارتكان على الظروف المباشرة للحظة الإبداع.

ولكن حتى إذا نظرنا من وجهة نظر المعلومات الحياتية فإن التقسيم المرحلى الثلاثى ليس تقسيماً آمناً. إن تحليل راينر شتاينويج Reiner Steinweg (1972a) المنهجى لنظرية بريخت فى المسرحية التعليمية كشىء مستقل عن مضمون هذه المسرحيات ذاتها ، بالإضافة إلى أن دراسته لبعض مواد لم تكن قد نشرت حتى تلك

اللحظة من أرشيف بريخت ، قد حتم إعادة النظر إلى الطريقة التى فهم بها بريخت العلاقة بين الجماليات والسياسة. وقد أدى هذا التحليل إلى إيجاد مخرج من ظاهرة التقسيم المرحلى الثلاثى طالما أن المواد التى نشرها شتاينويج تدل على أن بريخت كان ينظر إلى المسرحية التعليمية على أنها مسرح المستقبل ، ولكن الدلائل نادرة على الالتفات إلى ذلك فى دراسات بريخت المشار إليها هنا (سوف أعود إلى هذا الموضوع برمته ، بما فى ذلك مشكلة ترجمة مصطلح المسرحية التعليمية Lehrstück).

الاستقبال الألمانى

لا ينطلق القارئ أبداً من وضع حيادى ؛ فالقارئ يستجيب سياسياً حتى ولو كان يندد ، بل خاصة لو كان يندد بتسييس الفنون . والاستقبال الألمانى له سحره الخاص نظراً لانقسام اهتماماته ما بين شرقى وغربى. ومقال مايكل شنايدر Michael Schneider (1979) المكثف يكشف تفصيليًا عن ارتباط خط بريخت صعوداً وهبوطاً مع الوعى السياسى للألمان ، وكأنه نوع من أنواع قياس الحالة الراهنة. فخلال الحرب الباردة فى الخمسينيات مثلت مسرحيات بريخت المعادية للفاشية والمعادية للعسكرية نوعًا من الذخيرة فى مواجهة سياسة ألمانيا الغربية الهادفة إلى الانتعاش الاقتصادى والعسكرى. وخلال تلك الفترة حقق بريخت مكانة الكاتب الكلاسيكى الاشتراكى الجديد فى ألمانيا الشرقية. ومن ناحية أخرى ، انشغل العمال والبرجوازية الصغيرة فى ألمانيا الغربية بالمعجزة الاقتصادية (وبوسع المرء أن يشير هنا إلى رد فعل الشخصيات فى فيلم إدجار رايز Edgar Reiz الملحمى الأخيرHeimat) ، ولكنهم لم يُظهروا اهتماماً أبعد من هذا بالسياسة. وهكذا تركت قضية إعادة وضع بريخت فى مكانة الكاتب الكلاسيكى للمثقفين ، الذين كانوا ميّالين – كالإنجليز مثلاً – لقبول بريخت الفنان برغم ماركسيته. لقد بزغ نجم بريخت – بوصفه كاتبًا سياسياً – فى ألمانيا الشرقية متزامنًا مع حركة تمرد الطلاب عام ١٩٦٨ حين أطلق عليه الشباب الألمانى لقب الشاعر الشيوعى للعصر والمعبر الشعرى عن الصراع الطبقى ، وحين تحول – كما يشير شنايدر – إلى أحد

ممتلكات المثقفين الراديكاليين والاشتراكين ، وتم استبداله بالمسرح الوجودى لكل من آنوى وسارتر وكامى ويونيسكو وبيكيت ، كانت النتيجة أن "قطيعة بريخت فى الخمسينيات قد أفسحت الطريق لازدهار بريخت المطرد" (Schneider, 1979, p.27). وقد تلا ذلك الإقرار بمكانته فى ألمانيا الغربية ، وأصبح كاتبًا كلاسيكيًا يهيمن تأثيره على شعراء اليسار الجديد.

لكن الربح لم يكن كاملاً : فقد هبطت مكانة بريخت فى بداية السبعينيات مع هبوط تمرد الطلاب الوليد ، وكان فى ذلك الوقت قد فقد صلته السياسية بالأحداث الراهنة . كان قد تم التخلى عنه لصالح الاهتمام الجديد بالجوانية التى كان هيرمان هيسه وبيتر هاندكه من بين ممثليها ، وقد مثل هذا التوجه القوى "رفضًا وجوديًا جديداً للسياسة والعلوم والتنوير"، وقد وصل هذا التوجه إلى ذروته فى "الحساسية ضد بريخت" إن لم نقل "بغض بريخت"(Schneider, 1979, p.29). لكن الخسارة لم تكن كاملة ؛ لأن السبعينيات قبل أن تلفظ أنفاسها قد شهدت عودة أعراض بريخت لكى تصبح هى الأخرى سلعة جديدة يطلق عليها "إعياء بريخت" Brecht-Müdigkeit (Mittenzwei, 1977, P.100). وفى حلقة بحث عقدت فى فرانكفورت عام ١٩٧٨ حكم مخرجو المسرح على بريخت بعدم الكفاية ؛ لأنه لم يستطع أن يمدهم بموضوعات كافية فى مسرحياته لكى تتناسب مع ذاتيتهم. لكن تلك المشكلة ، كما سنرى ، تعود فى جزء منها إلى قضية حقوق المؤلف (انظر'Wer hat das Recht am Brecht)[٣] ، وبالتحديد إلى أى مدى يمكن استخدام مسرحيات بريخت كمجرد "مواد أولية" ، بحيث يكون هو راضيًا عنها.

الاستقبال الإنجليزى

ركز الباحثون المعاصرون الألمان على بريخت من مدخل العلاقة المتغيرة بين الجماليات والسياسة فى سياق تاريخى محدد (Giese, 1974; Claas, 1977; Voigts, 1977)، بينما مازال الدارسون الإنجليز يواصلون إنتاج دراسات عن الرجل وأعماله (Dickson, 1978 رغم أن هذا الكتاب يتجاوز الحدود لأنه ينظر إلى بريخت باعتباره

– أولاً وأخيراً – كاتبًا سياسيًا) أو عن بريخت والمسرح (بدءًا من Willett, 1959 إلى Needle و Thomson، ١٩٨١ ، وصولاً إلى Fuegi, 1987). إن مقدمة أحدث مجموعة دراسات عن بريخت والمسرح تشير إلى أن هذه المجموعة "موجهة إلى طلبة ومدرسى الدراما والقراء غير الأكاديميين وأيضًا إلى المتخصصين فى الأدب الألمانى" ، وأن مركز اهتمام هذه الدراسات هو "موضع بريخت فى التقاليد المسرحية الألمانية " Bartram & Waine, 1982, pix). إن الاعتقاد مازال سائداً بأن تاريخ المسرح الحديث الذى يصل إلى ذروته الطبيعية مع المسرح الملحمى المؤسساتى بعناصر تغريبه هو اعتقاد يمكن تمريره خاصة إذا ما احتوت هذه المقولة على "حقائق" السياقين السياسى والتاريخى.

وهناك اتجاه آخر فى الاستقبال الإنجليزى لبريخت ، وهو الاتجاه الذى يميل نحو تقديم دراسات عاطفية تعتمد على أسس التناقض بين حياته وفنه ، وهو ما نراه فى المقال الذى قدمه تيموثى جارتون آش Timothy Garton Ash ، والذى يقرر – بشكل صائب – بأن بريخت كان "مستغلاً عظيمًا : يسطو على الكتب والأصدقاء والنساء" ، وقد تم فى النهاية "تتويجه فى برلين الشرقية ، بناشر فى ألمانيا الغربية ، وبجواز سفر نمساوى ، وبحساب بنك سويسرى" (Times Literary Supplement, 9 December 1983, p.1363) ومن الطبيعى أن ينتهى المقال بمقولة عاطفية متوقعة : "إن الشاعر بريخت يملك المقدرة على هدم كل معتقد قويم – بما فى ذلك معتقده الشخصى". كما يمكن أن نقول عنه ، كما قال إيسلن عام ١٩٥٩ ، "إن أى كاتب خلاق حقيقى سوف يكون عليه أن يخرج على حدود المعتقد الذى وهب نفسه له ، وذلك عن طريق اتباع حدسه بالتحديد ، (p.208). وبرغم أن انتهازية بريخت التى لا شك فيها ، وطرقه الاستبدادية مع النساء ، وغموض انتمائه السياسى ، فقد يكون لها أهميتها فى سيرته الذاتية أو فى اهتماماته الأيديولوجية ، وقد تجعل منه فى بعض المناحى شخصًا غير محبوب ، إلا أن هذه العناصر لا يمكن أن تشهر ضده دون تمييز فى سياق أى نظرة نقدية إلى إنجازاته ككاتب. ولذلك فإننى أشعر بالإحباط تجاه أحدث دراسة لممارسات بريخت المسرحية ؛ فبرغم كونها دراسة مبهرة فإنها تواصل الإشارة إلى التناقض بين آراء بريخت الاشتراكية وموقعه الاجتماعى المتميز ، وتخبرنا – على سبيل – المثال أن "بريخت كان

يعيش فى أجواء بوهيمية متطرفة فى حين كان يحتفظ بمسكن دائم مكون من شقة صغيرة مريحة وبخادمة فى منزل أبويه البرجوازى الطابع وبخدمات السكرتارية فى مكتب أبيه"(Fuegi, 1978, p.9) . إلا أننا يمكن أن نعثر على دراسة أكثر موضوعية لـ Realpolitik فى سياق طموحاته الذاتية والسياسية وفى سياق الظروف المتباينة التى اضطر للعيش فيها ، وذلك فى مقال باختر Pachter (1980). أما الرد المنهجى على التهجمات الموجهة إلى أمانة بريخت السياسية فقد قدمه بروكر Brooker (1988)، الذى يشير ، من خلال معلومات محكمة عن سيرة بريخت الذاتية وسياقها التاريخى ، إلى أن بريخت قد ظل مقتحماً فى سنواته الأخيرة كما كان فى سنواته الأولى(٤).

ولكى نفهم الاستقبال الإنجليزى لبريخت فهماً صحيحاً فإنه يجب علينا أن نضعه فى سياقه الأدبى والتاريخى. إن طموح الأدب لاحتلال مكان خاص فى المجتمع هو طموح معلن منذ أن نشر فيليب سيدنى كتابه "اعتذار عن الشعر" ، وهو الكتاب الذى أعاد للشعراء مكانهم فى الدولة ، وهو المكان الذى أنكره أفلاطون عليهم. وفى الأزمنة الحديثة ، أضاف بزوغ الشكلانية الروسية فى الثلاثينيات ثقلاً تنظيرياً إلى دراسة الأدب باعتباره نظاماً مستقلاً وخاصاً . وفى الحقيقة فإن مصطلح الشكلانيين عن التغريب غالباً ما يقرن ظاهرياً بالمصطلح البريختى عن التغريب ، وهذه نقطة سوف أعود إليها فيما بعد. وقد قدم النقد الأمريكى ، فى نفس التوقيت وإن بشكل مستقل ، نظرية تركز على النص الأدبى فى ذاته، أى باعتباره نصاً مختلفاً عن أى نوع آخر من أنوا ع الكتابة ، وذلك لكى يتم التعامل معه باعتباره موضوعاً حراً من كل ارتباط إلا من تاريخ الأدب ذاته. وفى هذا السياق برز عامل حاسم هو التفريق المنطقى الإيجابى بين لغة الشعر التى اعتبرت "مثيرة للعواطف" ، ولغة العلم التى اعتبرت "مرجعية" وما أسماه بريخت "مسرح عصر العلم" (GW 16, pp.700-1) يطمح بالضبط لنفى هذا التقسيم التغريبى بين العلم والفن ، رغم أنه هو ذاته يعمل فى إطار نظرة تاريخية إيجابية للعلم.

لهذا السبب يمكننا أن نعيد الاستقبال الإنجليزى لبريخت إلى الأساس الراسخ فى قلب تقاليد الدراسات الأدبية الأنجلو أمريكية ، وهى التقاليد التى لا تهتم أدنى

اهتمام بمصطلح "نظرية الاستقبال" ، لدرجة أن النقاد الإنجليزى نادراً ما يشتكبون مع نقاد آخرين بالطريقة التى تحدث بين النقاد الألمان[٥]. إن الشعور الطاغى هنا هو أن العودة إلى النص الأساسى ، الثابت وغير المتغير ، أو العودة إلى العروض الفعلية ، بدلاً من مجابهة النقاد الآخرين فى نفس المجال ، يعد إجراء بناء ومبهجًا فى الوقت ذاته. إن اللجوء إلى النقاد الآخرين ، إذا ما تمت العودة إليهم على الإطلاق ، سيحدث فى الهوامش بشكل أساسى ، أو لإعطاء مصداقية للبحث ، وإذا ما تمت الإشارة إليهم فى المتن فسأشير إلى ذلك باحترام. وفى أعظم الأحوال فإن الإشارة إلى النقاد الآخرين ستتم فى حالة عدم الموافقة على تفسيراتهم ، فيما سيتم تجاهل أى مواد ذات صبغة خلافية عميقة إذا كان قد تأسس عليها أى نقد[٦]. إن معظم تفسيرات النقد الإنجليزى تسير فى اتجاه معاكس لإسهام شتاينويج عن المسرحية التعليمية دون أن يبدو أن هذا النقد قد استفاد من وجهة نظره. ولكن حتى يحين اعتبار المسرحية التعليمية عند بريخت إسهامًا تنظيريًا رئيسيًا ضمن أعماله ، والتخلى عن النظرة المحدودة إلى محتوياتها فقط ، فإن الأبحاث النقدية لن تتجاوز قراءة بريخت بشكل أو بآخر تأسيسًا على المراحل الثلاث (للاطلاع على مناقشة مستفيضة - بالإنجليزية وإن لم تنشر فى إنجلترا - عن المسرحية التعليمية فى سياق الخلاف الجذرى مع التقاليد - انظر Kamath, 1983).

هل مات بريخت ؟

يتضح مما سبق أن بريخت أبعد من أن يكون ميتًا بوصفه موضوعًا للتفسيرات النقدية ، لكن السؤال عن إسهامه الحى فى نظرية المسرح وممارسته لا يزال سؤالاً مطروحًا . وليس هناك اتفاق على هذه النقطة. إن فيرنر ميتنزفاى يعرف مصطلحه "إحياء بريخت" باعتباره دليلاً على "الانعتاق الجمالى للأدب الاشتراكى" (1977,pp. 101-104). إن التخلى الجمالى عن بريخت بواسطة تلاميذه السابقين (وهو يشير إلى بيتر هاكس بشكل خاص) يمكن النظر إليه باعتباره رد فعل تجاه إيمان بريخت الإيجابى الثابت

بالمنطق والعلم ، وتجاه ما أسماه "جماليات التناقض". إن ميتنزفاى يجادل فى أن مجابهة المتفرجين بتناقضات الواقع لم يعد شيئًا مهمًا فى أى مجتمع اشتراكى ، لكن المهم هو العامل الذاتى ؛ لأنه هو الذى سوف يستحوذ على انتباه هؤلاء الذين حققوا تلك الاشتراكية. إن هذا يعنى أن هناك مساحة لاتجاه جديد ، يتبعه كسب لاحق لجماليات "اللعب" ، وهكذا فإنه من الممكن أن نرى الفن والعلم كعالمين مستقلين ، فى حين أن بريخت كان قد جمعهما سويًا. إن خلفاء بريخت يقولون إن المجتمع الجديد يحتاج إلى جماليات جديدة : لماذا تظهر فى الفن ما يمكن تعلمه الآن من قراءة ماركس ولينين (Mittenzwei, 1977, p. 107) ؟ إن الانعتاق الجمالى يعنى أن الفن لم يعد مطلوبًا كوسيلة لتغيير المجتمع ، ولهذا فإنه ليس مدعوًا لإنتاج تأثير اجتماعى مباشر.

ومع ذلك فإن هذا لا يعنى ، سواء لميتنزويج أو للمؤلفين المشار إليهم ، العودة إلى جماليات التلقى القديمة ، بما فيها من تطهير باعتباره تنفيسًا عن المشاعر المكبوتة. إن ميتنزويج يستهدف تلبية الاحتياج لنوع آخر من التطهير ، نوع يأخذ فى اعتباره تلك التناقضات التى لا يمكن إرجاعها إلى الصراع الطبقى كما افترض بريخت. المشكلة هنا ، مع ذلك ، هى أن المؤمنين بالديالكتيك فى ألمانيا الشرقية سوف يجدون أنفسهم مواجهين بإشكالية هى أنهم يرغبون فى التمسك بالديالكتيك فى حين أنهم يؤكدون أن نتيجة الديالكتيك Synthesis قد تم تحقيقها بالفعل (مشكلة تناقضات الواقع الاشتراكى تعد مشكلة أساسية فى أعمال هاينر موللر كما يوضح ذلك الفصل السادس من هذا الكتاب). إن المناقشات الحديثة فى الشرق والغرب قد حدثت فى عالم المسرح وهى مناقشات تشير إلى أن هناك شعورًا قويًا بأنه لا يمكن إعادة تقديم بريخت حرفيًا ، وأن استخدام أعماله دون إعمال النقد فيما يعد ضربًا من الخيانة(Müller, 1980) . وهناك مجموعة مقالات فى كتاب جديد يستهدف تحليل أعراض "إعياء بريخت" بهدف إعادة استكشاف حقيقة ممارسات بريخت المسرحية (Aktualisierung Brechts, Haug et al, 1980). ولكى أقوم بتقصى أحدث مناطق الجدل فإننى الآن بحاجة لأن أقوم بجولة قصيرة فى موضوع المسرحية التعليمية Lehrstück.

إن المسرحيات التعليمية تعد نقطة فى غاية الحساسية فيما يتعلق باستقبال بريخت سواء كمنظّر أو كممارس للمسرح ، والمشكلة تتبدى فى محاولة ترجمة المصطلح ذاتها. لقد كان الاختيار فى الماضى ، ولهذا دلالته الأيديولوجية ، يفاضل بين "مسرحيات هادفة" (Esslin, 1959) ، و"مسرحيات بروباجندا" (Gray, 1976) ، و"مسرحيات التعلم" (Speirs, 1982). ومن الواضح أن مصطلح "مسرحيات التعلم" هو أفضل الترجمات، وذلك فى ضوء ما كشفت عنه أبحاث شتاينويج عن مفهوم بريخت الجذرى لمسرح المستقبل ، لكن فى الآونة الأخيرة تم اقتراح "مسرحيات التعليم" كترجمة أنسب لمسرحيات "لا تتوقف عند مجرد التعليم ، لكنها أيضًا مسرحيات حول التعليم" (Nägele, 1987, p. 115). ولكن ما دام المصطلح الألمانى Lehrstück يمزج بين التعليم والتعلم فإننى سوف ألجأ إلى استخدام المصطلح الأصلى.

المسرحيات التعليمية هى مجموعة من تسع مسرحيات كتبت حوالى ١٩٢٩ و١٩٣٠ ، وقد صنفها بريخت هكذا لكى يفرق بينها وبين مسرحياته التى كتبها فى الفترة نفسها ، ومن أهم المسرحيات التى يتم التطرق نقديًا إليها مسرحية تطبيق الحد(*) (Die Massnahme, 1930)(٧). إن الاستقبال النقدى على جانبى القنال الإنجليزى وعلى جانبى حائط برلين ينظر إلى هذه المسرحيات باعتبارها مصدر توريد للعقيدة الماركسية ، ومع ذلك فهناك اختلاف جذرى حول درجة نجاح تحقيق ذلك الاتهام. وتلك المسرحيات تتزامن تقريبًا مع بدء دراسة بريخت لكتابات ماركس ، ولذلك فهناك إجماع من الشرق والغرب على اعتبار هذه المسرحيات نقطة التحول فى تطوره الثلاثى المراحل. وباعتبارها نتاجًا للمرحلة "الماركسية السوقية" فإن الشرق ينظر إلى هذه المسرحيات باعتبارها فاقدة القيمة الجمالية بسبب شكلها الصارم ، والغرب ينظر إليها باعتبارها فاقدة التركيب الأدبى بسبب محتواها الصارم. مثل هذه السقطات ممكنة التجاوز فى نظرهم حين يحقق مؤلفها وعيًا سياسيًا ناضجًا (فى رأى الشرق) أو نضجًا سيكولوجيًا شخصيًا (فى رأى الغرب).

(*) ترجمها عبد الرحمن بدوى إلى الإجراء ، لكن التسمية لا تقترب من جوهر المسرحية ، رغم دقتها اللغوية. (المترجم)

لقد تم تحدى وجهات النظر المتأرجحة تلك مع ظهور كتاب شتاينويج المعنون عن المسرحية التعليمية Das Lehrstück عام ١٩٧٢، وكان الكتاب نتاجاً لأبحاث نشرها فى مجلة البديل alteranative فى العام السابق. ويقدم شتاينويج مواد جديدة لم يسبق نشرها ، وهو يربط هذه المواد بما سبق وأن أعلنه بريخت عن نفس الموضوع(٨). ومن ذلك المنظور الطازج يقوم شتاينويج بتحليل المسرحية التعليمية وتقييمها كنموذج للمسرح الذى يجب تفريقه بحزم عن المسرح الملحمى. ووفقاً لتوجيهات بريخت ذاتها (GW 17, P.1024) فإن هذا النوع من المسرح مصمم لفائدة الممثلين ولا يتطلب متفرجين ، لكن هذا القول أسىء فهمه وتفسيره لأن ما فهم هو أن هؤلاء الممثلين ليسوا محترفين ، بل هواة : تلاميذ المدارس ، أو تجمعات العمال ، أو مجموعات من أى نوع. وهناك مقتطف آخر تمكن شتاينويج من العثور عليه فى أرشيف بريخت ، وهو مقتطف غاية فى الأهمية لأنه يفرق فى إيجاز بين "التلقين الرئيسى" و"التلقين المحدود"(Steinweg, 1972a, p. 23). وهذان مصطلحان دقيقان يشيران إلى برنامجين استراتيجيين يتعلقان بالمسرحية التعليمية على وجه التحديد (المسرح الذى يقدم مسرحيات التعليم / التعلم) كنوع مختلف عن المسرح الملحمى. ووظيفة مسرحية "التلقين المحدود" أن تقدم خلال المرحلة الانتقالية ، وأن تكون هدامة لتقويض الأيديولوجية البرجوازية ، ولكن دون أن تكسر التقاليد البرجوازية بحدة. ولهذا السبب فإن "الممثل" و"المتفرج" يجب أن يظلا مستقلين كما هما ، على أن يكون الهدف هو تشجيع المتفرج البرجوازى على رفع درجة وعيه. ومن ناحية أخرى فإن مسرحيات "التلقين الرئيسى" تقوم على افتراض قيام الدولة الاشتراكية ، وعلى ذلك فهى نموذج لنوع مختلف جذرياً من مسرح المستقبل ، وهو المسرح الذى تذوب فيه الحدود تماماً بين الممثل والمتفرج. والممثلون هنا ، وهم هواة من نوع أو آخر، يقومون بدور مزدوج هو الملاحظة (المشاهدة) والتمثيل ، أو العمل وإعادة العمل فى تأسيس نص نموذجى جمعى قابل للتغيير المستمر ، والهدف من ذلك هو تحويل الفن إلى ممارسة اجتماعية ، أو أن يكون تجربة فى السلوك الاجتماعى المفيد. وعلى عكس المسرح الملحمى الذى يكشف عن المتناقضات فى حين يقوم بتخليد الهيئة التى تفرز هذه المتناقضات ، فإن المسرحية التعليمية تقطع صلتها مع المسرح

البرجوازى ، وتقدم نموذجًا عمليًّا ثوريًّا جديدًا. إنها تقدم نصًا تجريبيًا ، ليس فقط من حيث تأسيسه حول موضوعات جدلية كالمحاكمات ، لكن من حيث طواعيته وخضوعه للتجربة العملية التى قد تتغير على أيدى هؤلاء الخاضعين لتجربة التعلم. إن مناقشة المسرحيات التعليمية عند بريخت من منطلق محتواها أو حتى من منطلق شكلها ، دون اعتبار واختبار وظيفتها ، هو الخطأ بعينه. ومع ذلك فإن هذا القول لا يعنى إنكار الصعوبة المتعلقة بموائمة وضع الجماليات الجديدة مع المسرحيات التعليمية ، فى حين كان الأمر أكثر سهولة فى حالة المسرح الملحمى.

وبرغم أن إنجاز شتاينويج لم يسبب ، كما سبق وأشرت ، هزة فى أوساط الدارسين الإنجليز ، فإن هذا الإنجاز أحدث نوعًا من ردود الفعل النقدية فى ألمانيا. وكما هو متوقع فإن رد الفعل هذا ينقسم إلى معسكرين ، إلا أنهما يتحدا فى إنكار قدرة هذا المسرح الجديد على تحقيق مصداقية عامة باعتباره جماليات جديدة جذرية ؛ فالغرب يقول بأن هذه المسرحيات مرتبطة بلحظة تاريخية معينة ، أى حين كان بريخت يريد خلق متفرجين منتجين (Berenberg - Gossler, Müller, and Stosch, 1974) ، فى حين يعلن الشرق أن تلك كانت بداية جماليات مادية جديدة تحل محلها الجماليات الأسمى للمسرح الملحمى (Mittenzwei, 1977, pp. 718 - 21).

استقبال ما بعد البنيوية

ما زال هناك استقبال آخر ، وبالتحديد هو استقبال منظرى النظرية ، وهم المنظرون النقديون لحقبة ما بعد البنيوية. هذا الاستقبال يرقى إلى إنتاج بريخت لاكانى(*) على يدى اثنين من منظرى النقد المعاصرين ، وكلاهما يستخدم نظريات المفكر والمحلل النفسى الفرنسى جاك لاكان Jacques Lacan : راينر ناجيل Rainer Nagele (١٩٨٧)

(*) نسبة إلى المفكر الفرنسى جاك لاكان . (المترجم)

يتبع لاكان بشكل غير مباشر لدراسة المسرحية التعليمية عند بريخت فى سياق نظرية راديكالية للمسرح المعاصر ، أما ستيفن هيث Stephen Heath (١٩٧٤) فهو يتبع لاكان بشكل مباشر لكى يستنتج إسهام بريخت فى استحداث نظرية جديدة للسينما.

ولابد من إرجاع الفضل إلى شتاينويج فى إنقاذ المسرحية التعليمية من تصنيفها المتعجل باعتبارها إما تدريبًا فى الأيديولوجية الماركسية الصارمة وإما نموذجًا غير مقصود للتراجيديا الإنسانية humanist. ولكن وجهة نظر شتاينويج فى أن هدف المسرحية التعليمية كان – وما زال – تقديم أرضية للتدريب على تثوير العلاقات الاجتماعية والسياسية ، إضافة إلى المساهمة فى التخلص من المسرح باعتباره منظمة برجوازية ، وجهة النظر هذه تعتمد كلية على كتابات بريخت الحرفية ، وكان ذلك هو الهدف من البحث فى أرشيف بريخت. وكانت النتيجة هى التركيز الشديد على عنصر كان يتم تجاهله حتى ذلك الوقت ، وهو عنصر الصفات الشكلية لتلك المسرحيات : المواجهات الممسرحة ، والتدريبات على المواقف المتعارضة ، والطريقة التى فهم بها بريخت تجسيد الديالكتيك عن طريق تبادل الأدوار بين الممثلين.

وبالطبع فإن الديالكتيك من وجهة نظر ماركس هو عملية تاريخية ، ومحركها هو التناقضات الناشئة عن بنية النظم الاقتصادية ، والتى تقود بالضرورة إلى إعادة تنظيمهم وإحلال نظم أخرى محلها. ورغم أن ماركس وإنجلز اعترفا بأن الديالكتيك هو بحث فى مشاكل المنطق واللغة ، فإنهما كانا ميالين إلى اعتبارهما إثباتًا آخر لعالمية الديالكتيك. ومع هذا فإن الديالكتيك يتعلق بشكل أكثر مباشرة بطبيعة التواصل الإنسانى ، وذلك أمر لم يشيرا إليه : إن الديالكتيك هو نموذج تغير أى مفهوم أو معنى ينتج من مصدر مرجعى ويستزرع فى سياق ملائم جيد ، أو منظور متعمد جديد.

لقد ظهرت مؤخراً موجة معارضة لوجهة نظر شتاينويج ، وهى معارضة يمكن النظر إليها باعتبارها تحركًا ديالكتيكيًا؛ لأن الوضع الجديد المعارض لشكلانية شتاينويج المتساوقة قد اشتمل على شىء ما من المعيار النقدى القديم للمسرحية

التعليمية. ففى مجموعة حديثة من المقالات عن استخدام المسرحية التعليمية للممثلين العـاديين (Steinweg (ed.), 1978) ، يرى هانز - ثيس ليـهمـان Hans-Thies Lehmann وهيلموت ليثين Helmuth Lethen أن التركيز على قضية الشكل يقلل من العنصر الديالكتيكى فى تلك المسرحيات لدرجة تكاد تقضى على الديالكتيك ذاته. فهناك افتراض من البداية هو ضرورة البحث عن حل ؛ فالرفيق الشاب فى مسرحية تطبيق الحد قد تم قتله مع بداية المسرحية ، ونتيجة لهذا فإن الحل الذى يطرحه المهيجون يتم اختبار مصداقيته أو زيفه بعد القتل.

إن تقديم الخطوط العريضة للموضوعات المطروحة فى المسرحية قد تساعد على توضيح الجدل المحيط بالمسرحية التعليمية. وحدث المسرحية يقع فى الصين ما قبل الثورة ، وهناك أربعة مهيجين شيوعيين يمثلون بواسطة امرأة وثلاثة رجال ، ويقوم حزبهم بمحاكمتهم، فيما تقوم الجوقة بالتحكيم. وقد قام الأربعة بأنشطة شيوعية اضطروا بسببها إلى إطلاق الرصاص على رفيقهم الشاب. ولكى يقنعوا المحكمة بضرورة الفعل الذى أقدموا عليه فإن المهيجين الأربعة يعيدون تقديم الموقف ، ويظهرون كيف تصرف الرفيق الشاب فى مواقف متباينة. والأبطال الذين يخرجون من قلب الجوقة يعدون ممثلين ومشاهدين للفعل نفسه ، أما دور الرفيق الشاب فيتم تقديمه للتوضيح ؛ إذ يقوم كل مهيج من الأربعة بتقمص الدور واختباره. والرفيق الشاب ليس له أية هوية ذاتية لأنه دور غير مباشر ، يتخلق عن طريق فعالية الجماعة. ولأن المهيجين الأربعة هم امرأة وثلاثة رجال فإن الرفيق الشاب أحيانًا ما يكون مؤنثًا. ويوضح الممثلون أنه برغم أن الرفيق الشاب كان لديه إخلاص المناضل الثورى ، فإنه لم يكن قادراً على ضبط نفسه ، ولم يستمع إلى صوت العقل. وبدون قصد ، يصبح خطراً كبيراً على الحركة ؛ لأنه كشف غن نفسه حين أظهر شفقة على حالة عامل كان واحداً من مجموعة تعمل على سحب قارب محمل بالأرز إلى أعالى النهر؛ فالرفيق الشاب يريد أن يخدم الثورة ، لكنه لا يستطيع أن يتفهم أن الفرد يجب أن يعانى فى الوقت ذاته. ولكن المتوقع منه هو التعاطف مع مأساة العمال كطبقة مقهورة وليس التعاطف مع عامل واحد. إن هدف الثورة هو تغيير الظروف ؛ فالمسرحية توضح أن الإنسان ليس له

إلا قيمة مادية ، وأن الأقلية تستغل الأغلبية ، وأن الأغلبية تشتغل لصالح الأقلية. وحين يتفهم عدد كبير من الناس حالة العلاقات تلك فإنهم سوف يطورون وعيًا جديدًا هو وعى العبد ، كما عرّفه هيجل ، الذى سوف يعرف أن جهده أساسى لوجود السيد. ورغم أن الرفيق الشاب يعرف هذا فإنه غير قادر على التصرف بناء عليه ؛ لهذا السبب فهو يوافق على أن يتم إعدامه.

لقد نظر النقاد الإنسانيون (الهيومانيون) والماركسيون إلى المسرحية باعتبارها اتهامًا موجهًا إلى ميكيافيلية الحزب ؛ فقد ظن الإنسانيون أن بريخت كان لينينى التوجه فيما خشى الماركسيون أن ينظر الإنسانيون إلى المسرحية باعتبارها لينينية النزعة. ولم ينظر أى طرف منهما إلى إمكانية وجود أى غموض تراجيدى فى المسرحية قد يتغاير وفقًا للظروف التاريخية. ولكن ليهمان وليثين يشيران إلى وجود مستوى ثان من الديالكتيك متضمن فى محتوى تلك المسرحيات ، وهو المستوى الذى يتجاوز المستوى الأول من المتعارضات الثنائية: الفرد فى مواجهة الجماعة أو الفعل التلقائى فى مقابل التقييم العقلانى. وينبئ المستوى الثانى عن عدم وجود مثل تلك التعارضات البسيطة ؛ لأن احتياجات الجسد واستجاباته لا يمكن تحديدها بدقة ، ولهذا السبب فإن العقلانية يمكنها أن تعمل فقط على مستوى الافتراض الجدلى فى الزعم بأنها تعرفت على كل شىء يتعايش مع جسد الإنسان ، ثم إنه لا وجود لشىء يدعى فعل تلقائى خالص ما دام الفعل الإنسانى لا يمكن أن يكون له وجود دون نوع من أنواع الفهم الرمزى. إن ذلك يعطى مردودا لأى مفهوم عن ديالكتيك المتعارضات المعطاة ؛ لأن ما ينتج من تفاعلات الأجساد والمجتمعات لا يمكن فصله بتلك الفجاجة. لهذا السبب فإن النقد البرجوازى لم يكن بعيدًا تمامًا عن الحقيقة حين أشار إلى وجود التراجيديا فى المسرحية ، ولكن ليس معنى هذا الموافقة على العودة إلى التراجيديا الإنسانية (الهيومانية) المقرونة بنظام ترضية بعد الموت. إن الإطار المرجعى لم يعد الإطار نفسه ، وذلك لوجود " فارق صغير وإن كان حاسمًا بين ما لا يمكن استيعابه بعد إعمال ديالكتيك الأشياء وبين المتناقضات العاطفية قبل القيام بذلك الجهد" ، كما يقول ناجيل .(Nagele, 1987, p. 115)

إن رد الفعل القوى ضد المسرحية التعليمية يشير إلى وجود محتوى ذاتى قوى ، أى إلى شىء باقٍ لم يتم حله بعد. هذا الشىء قد ترك وراءه آثاراً للعنف والرعب ، وهى الآثار التى لم يلتفت إليها نقاد مثل شتاينويج. ورغم أن النقاد القدمى قد أساءوا فهم هذه الآثار فإنهم لم يكونوا محصنين ضدها ، هذا بينما يميل النقاد الآن إلى الابتعاد تماماً عنها. وفى الماضى كان النقاد الشيوعيون ينظرون إلى تلك المسرحيات باعتبارها إما نظرية جيدة تظهر مناهج الديالكتيك الذى يعتبر سمة للتفاعل الإنسانى ، وإما نظرية سيئة تظهر ديالكتيكاً معيباً ، أو وحدة من المتناقضات الآلية التى يمكن أن تشوه وجه الشيوعية. أما الجانب البرجوازى فقد تجاهل النظرية وركز على المحتوى ، معتقداً أن الرعب إما أن يكون هو القضاء على الفرد على يدى النظام الشيوعى (وهو ما خافه الشيوعيون) وإما باعتباره تراجيديا الفرد الذى تطغى عليه ظروف قاهرة. بهذه الرؤية ركزت القراءة البرجوازية على الصراع التراجيدى ، دون أن يعيقها بحث شتاينويج أو توقفها النظرية. أما ليهمان وليثين فهما يجادلان لإثبات عنصر تراجيدى مختلف ، وهو العنصر الذى لا يمكن للعقلانية أن تحتويه ، العنصر الذى لا يخضع للديالكتيك ، والذى يشهد على آلام التناقضات المستعصية على الحل.

يقع الجسد الإنسانى خارج حدود التعريف الجمعى تماماً ؛ فالجسد لا يمكن أن يكون ذاتا معطاة. والذاتية ، وهى عماد الجسد ، متميزة هنا تماماً عن الأنا . إن الجماعة هى المفوضة بإعطاء الذات مكانتها كائنا ، ولكنها لا تمنحها ذلك من المصدر الذى تصنع منه الأنا. ولهذا السبب فإن اللحظة التراجيدية بعيدة عن أن تكون وجودية ؛ لأن ما هو وجودى يعد سياسيا فى أعماقه. إن الإستراتيجيات والقرارات السياسية فى المسرحيات التعليمية تعالج قضية تواؤم الذوات مع النظريات ، وقضية البحث عن نظرية تحتضن احتياجات الجسد الإنسانى وتأخذها فى الاعتبار.

بهذه الطريقة فإن هذا المدخل إلى المسرحية التعليمية يستبعد أى ديالكتيك مزيف مبنى على تعارضات تبسيطية مثل تعارض العقل والعاطفة. وفى الحقيقية فإن هذا المدخل يكشف عن أن تشكيل الصور الجمعية يمكن أن يكون إجراءً عنيفًا. لهذا السبب

فإن ناجيل (١٩٩٧) يعارض الطريقة التى يوضع بها مسرح بريخت فى معارضة مسرح آرتو : الأول ذو سمات عقلانية ، متنسك ، متباعد ، أما الثانى فهو لاعقلانى ، عاطفى ، عنيف. وينظر ناجيل إلى مثل هذه القطبية فى المفاهيم باعتبارها عرضًا من أعراض التكرار الاضطرارى التى تصيب المنطق حين يعمل مع التعارضات المعطاة مثل : الغامض - اللامنطقى فى مواجهة السياسى - العقلانى. إن كتاب الدراما من أمثال بيتر فايس وهاينر موللر وإدوارد بوند ، وهم الذين يمزجون بين بريخت وآرتو ، قد استقوا نهجهم من الجوهر النقدى الموجود فى أعمال بريخت وآرتو ، وهو الجوهر الذى يتحدى تلك القطبية ذاتها. ووجهة نظر ناجيل هى أن تلك الأعمال تهدم أى تعارض بسيط ، وذلك عن طريق إظهار أن الجسد البيولوجى لا يتطابق مع صورة الجسد ؛ التى يمنحها المجتمع للذات : إن مسرح بريخت يكشف عن التنافر فى الجسد لأنه يستخدم وسائل الإيماء gestus الأدائية لإظهار أن إشارات الجسد دائمًا ما تحتوى على علاقاته بالأجساد الأخرى. ومثلما هو الحال فى مسرح آرتو فإن بريخت يركز على العنف الواقع على الجسد الإنسانى فى سبيل تنفيذ القانون. وفى أى من الحالين فإن الجسد لا يقدم نفسه باعتبار أنه كامل فى ذاته ، بل إن الهوية التى يكتسبها تنبع من النظام الذى أعطاه مكانه فى قلب مرونة العلاقات الاجتماعية. وكما سنرى فيما بعد (الفصل السادس من هذا الكتاب) فإن هذا الوجه من وجوه المسرحية التعليمية هو الذى يستحوذ على اهتمام موللر.

المسرحيات التعليمية إذن ليست دليلاً على وجود مرحلة انتقالية بين بدايات بريخت ونهايته ، كما أنها لا تتواءم مع نظرية بريخت ، كما أشار إلى ذلك شتاينويج : تساوق ينضوى تحت لواء التعليم العظيم من أجل المستقبل. ووفقًا لما يقوله ناجيل فإن محاولات شتاينويج للتعامل مع نظرية بريخت عن المسرحيات التعليمية تطبيقيًا يجعل هذه المسرحيات تبدو وكأنها أحد نماذج هابرماس Habermas عن "الحديث النموذجى للموقف" (١٩٧٠) أكثر من تلاؤمها مع نصوص بريخت الجدلية (Nāgele, 1987, p. 115). ويرغم أن بريخت يميل إلى فكرة أن التعليم يصطبغ ببهجة التجربة فإن تلك البهجة ترتبط بصدمة العنف فى مسرحياته التعليمية. فتلك المسرحيات تتعامل مع خصومات

تتجاوز حدود المتعارضات المطروحة. إنها تكشف عن المتناقضات التى يبغى أى نظام سائد قمعها مثل القول بأن المساعدة تقترن بالعنف دائمًا ؛ ففى "مشهد المهرج" فى مسرحية بادن التعليمية عن الموافقة (١٩٢٩) يقوم مُهرِّجان ضئيلان "بمساعدة" مهرج ضخم عن طريق نشره إلى نصفين. إن الموقف هنا بعيد تمامًا عن العودة إلى التعارضات البرجوازية القديمة ، والتى كان ينظر إليها باعتبارها سابقة على وجود الديالكتيك (لمزيد من التفاصيل عن هذه المسرحية انظر الفصل الثالث).

إن وظيفة التغريب هى أن يكون وسيلة لنقد المنطق بقدر ما هو محاولة لتأسيسه ، وعلى المشاهدين أن يشاركوا فى تلك المهمة مع النص والإخراج. ففى المسرحيات التعليمية عى الممثل – المتفرج أن يدرب نفسه على شكل من أشكال تعيين الهويات المتعددة ، فعليه أن يشطر نفسه / نفسها بين هويات متعددة للتعامل مع أدوار ومواقف متنوعة ، متوصلاً فى كل مرة إلى حقيقة التناقض بين الجسد والدور الاجتماعى ، ومحللاً للتأثير العاطفى القوى (سواء أكان هذا التأثير مبهجًا أم محزنًا) باعتبار أن ذلك هو ثمن الانتماء إلى الجماعة ، أو إلى "نظام رمزى" يجمع اللغة مع القانون. انظر مثلاً إلى مسرحية الاستثناء والقاعدة (١٩٢٩–١٩٣٠) ؛ حيث يقوم الحمال بإيماءة تعد عرضًا بالمساعدة من وجهة نظره الجمعية حتى وإن كان هذا العرض معتمدًا على دافع ذاتى. أما فى سياق تفسيرات التاجر ، أى سياق إساءته معاملة الحمّال ، فإن هذه الإيماءة لا يمكن أن تكون إلا تهديدًا لحياته. وفى ظل القانون فإن تفسير التاجر هو الذى يعد التفسير الملائم ، ولذلك تتم تبرئته من تهمة قتل الحمّال. إن القاعدة السائدة لم تكن قادرة على التعرف على القيمة الاجتماعية الثمينة للفعل ، وهذا شبيه بسوء تفسير المجتمع للجسد الإنسانى ، وهو التباس لم يتم الالتفات إليه. إن القاعدة لم تخضع للاستثناء. وفى سياق المسرحية هناك مناسبة دياالكتيكية يتم تجاهلها ، أو درس يتجاوز حدود المجتمع الخاص الذى تقع فيه الأحداث : إن الممثلين – المتفرجين يتعلمون ثمن القهر السياسى.

بذلك المعنى ، وهو أن المسرحية التعليمية تعد مدرسة للديالكتيك ، أخذ منظّرو السينما من أمثال ستيفن هيث تلك المسرحيات باعتبارها نموذجًا للتدريبات السياسية

والاجتماعية. ويرى هيث أن السينما تفتقر إلى نموذج شبيه بالمسرحية التعليمية يقدم الفن إلى المنتجين وليس إلى المستهلكين. إن المسرحية التعليمية هى فى المقام الأول فن المُنْتَجْ ، حين تنقطع الصلة بين المتفرج وبين الإنتاج والأداء المسرحيين. وبرغم أن بريخت نفسه قدم إسهامه فى إنتاج فن سينمائى ثورى من خلال فيلم Kuhle Wampe(*) ، وهو الفيلم المعتمد على الجماعة فى فكرته وكتابته وإنتاجه، وهو فيلم يقدم تقنيات واستراتيجيات خاصة لضمان مشاركة المتفرج إيجابيًا ، فإن منظّرى السينما لا ينظرون إلى هذا الإنجاز فى سياق اهتمامهم به سينمائيا. إن هيث يشير إلى أن بريخت طرح أسئلة حول السينما ، وهى أسئلة ذات مدى طموح خاصة فيما يتعلق بنوع التداخلات التى يمكن أن تقوم بها الممارسات الفنية. ويجب النظر إلى هذه الممارسات كجزء من نضال عام فى مجال الأيديولوجيا ضد ما تنتجه من مزاعم ، لتشجيع الإجراء الذى أطلق عليه بريخت اسم "التفكير الاقتحامى". إن الممارسات البريختية فى مجال السينما سوف تكون فى تعارض مباشر مع الأيديولوجية المؤسسة للسينما ، أى خداع المشاهد بإيهام العين المحيطة بكل شىء ، وبالتالى تأسيس ذات خيالية – كما هو الحال فى مرحلة المرآة عند لاكان. أما الهدف عند بريخت فهو إظهار مواقف كل من الذات والموضوع فى سياق الإنتاج الفنى.

هنا يدخل مصطلح التغريب فى رأى منظرى السينما ، بمعنى "الإبعاد" ؛ لأن كل الترجمات الأخرى تجعل من السهل الوقوع فى أسر التعامل مع المصطلح باعتباره مجرد وسيلة أو أداة فنية(**). ومن وجهة نظر هيث ، وبعض المنظرين المحدثين ، (مثل Knopb, 1974) فإن التغريب يعد نموذجًا للمشاهدة الناقدة يتوازى مع إجراءات أخرى يستطيع الإنسان من خلالها أن يميز موضوعًا بعينه. إن هذا المصطلح يتجاوز مصطلح

(*) هو اسم المنطقة التى تجرى فيها أحداث الفيلم الذى كتبه بريخت بالاشتراك مع إرنست أوتوالت عام ١٩٣٢ . (المترجم)

(**) تتعامل الكاتبة هنا مع ترجمات المصطلح الألمانية verfremdung إلى distanciation أو estrangement أو alienation فى الإنجليزية. أما فى اللغة العربية فقد استقرت الترجمة على مصطلح التغريب. (المترجم)

"خلق التنافر" ؛ لأنه يؤسس سلسلة من الاقحامات الاجتماعية والسياسية والأيديولوجية لتذكرنا بأن ما يقدم على الشاشة ليس معطى ثابت بل نتاج. وعلى عكس الفهم السائد فإن التغريب لا يستبعد التوحد بل يختبره نقدياً ، وهو يستخدم تقنية المونتاج لكى يظهر أن ما يقدم ليس شيئا ثابتًا ولا نهائيًا . والتغريب يمكن أن يوجه إلى الأيديولوجيا بشكل عام ، بما فى ذلك الأيديولوجيا الماركسية ، ومن هنا فليس هناك سبب يدعونا إلى النظر إليه كطرفة أسلوبية بريختية ، وهو شيء كان بريخت قد أفاد به فى سنوات ما قبل اقتناعه بالماركسية. إن التغريب سياسى حتى النخاع ؛ لأنه يظهر أن المتفرج ليس متلقيًا فقط لما يقدم له لكنه جزء منه. وبمصطلحات لاكان يمكننا القول إن التغريب يشوش علاقة الانعكاس المتخيَّلة بين المتفرج وصورته أو صورتها ، وبذلك يفسد إحساس الرضا الذاتى الذى ينظر المرء من خلاله إلى صورته الذاتية الآنية. إن التغريب يقدم بعداً رمزيا باعتباره تمحيصاً لما يسميه لاكان "النظام الرمزى" ، وبذلك يدفع المشاهد إلى ربط نفسه أو نفسها إلى نظام اجتماعى سابق الوجود عن طريق فحص طريقة تقديمه أو تقديمها فى سياق أسلوب الإنتاج. إن المتفرج ، فى نظرية بريخت ، تتم مسرحته ، أو بمعنى آخر ، إنه يجبر على ملاحظة العناصر الخيالية فى وجوده أو وجودها. إن نظرية بريخت وممارسته فى التداخل ، وفقًا لتسمية هيث ، موجه إلى أيديولوجية التجسيد التقمصى وإلى ما ينبنى عليها من تحديد مسبق لأقدار الإنسان (يتذكر الإنسان مسرحية الرجل هو الرجل بوجه خاص – انظر الفصل الثانى).

إن الإيماءة بالنسبة لبريخت تكشف عن حقيقة أن علاقات الإنتاج هى التى تحدد علاقاتنا الاجتماعية بدلاً من أن نصدق أنها "طبيعية" للغاية. والفن لا يستطيع أن يقدم إنجازاته إلا من داخل أيديولوجية معينة (من داخل محددات لا وعى الفرد) وليس من خلال نقطة مجردة خارجها. والإيماءة هى إشارة أيديولوجية مبالغ فيها ؛ لأن المرء يستطيع أن يقول إن كل إشارة هى إيماءة كقولنا بالضبط ، عن طريق إعادة قراءة فرويد عن طريق لاكان ، أن أى كلمة هى فى جوهرها زلة لسان فرويدية. وحتى هش ذبابة ، وهو النموذج الذى يضربه بريخت كإشارة خالية من أى معنى اجتماعى (GW 15, p.483) ، لا يخلو من بعض الجوانب الثقافية.

إن الرابط بين قراءتيس ناجيل وهيث لبريخت هى أن كلا منهما يكشف - بشكل مستتر - عن أن التغريب هو ديالكتيك فى جوهره الشكلى ذاته. وهو يؤدى وظيفته عن طريق تقديم مفاتيح أو معلومات درامية على خشبة المسرح أو على الشاشة لكى يضفى الالتباس على ما يفترض أن يكون إيهامًا طبيعيا. إن أيديولوجيا المسرح والسينما يكشف عنهما الستار هنا باعتبارهما مردودين إلى أيديولوجيا العالم ، وبالتحديد إلى العالم البرجوازى. وكما هو الحال مع المهرج الذى يقدم حلا معاكسًا لسياق رغبة مخالف لكى يفسد سياق التفسير السلطوى فإن التغريب يتم إنتاجه عن طريق سلسلة مشابهة من الحلول المعاكسة. هكذا يتم وضع الانقسام الناتج فى ذات المتفرج فى مركز الاهتمام ، منتقلاً إلى رغبات ذلك الجسد الساكن فى إطارات متعارف عليها بالفعل ، ويوقظه على فهم مكوناته الاجتماعية وعلى اكتشاف قهره السياسى.

إن مواصلة تجسيد مسرحيات بريخت بالاعتماد على تقنياته المعروفة والمحبوبة ، على الأنغام الآسرة والتقلبات الألمعية ، يعنى الانتهاء إلى إنتاج قطع متحفية بدلاً من إنتاج مسرح راديكالى. ولقد أوضح ذلك إنتاج حديث لمسرحية الأم شجاعة (١٩٤٩) قدمته فرقة شكسبير الملكية وقامت ببطولته جودى دينش. إن عنصر التغريب الوحيد المنظور تمثل فى أن المتفرجين كان عليهم الانتظار ثلاثين دقيقة بسبب عطل فى جهاز كهربائى أدى إلى تعطيل العمل فى آليات عربة الأم شجاعة. وحين ارتفع الستار فى النهاية عن خشبة مسرح خالية كانت هناك اعتذارات محرجة عن أن العربة لسوء الحظ لن يمكن تحريكها إلا دفعًا. الأسوأ من هذا هو أن الأشخاص الذين دفعوا العربة من عمال خشبة المسرح - كما كان واضحًا - كانوا يرتدون أغطية رأس بحيث ظهروا وكأنهم رهبان أشرار أكثر من كونهم عمالا ، يندفعون هنا وهناك فى صمت الأشباح ، ويختفون خلف العربة بقدر الإمكان. وبدون قصد كان التأثير سخيفًا ، كما أنه أظهر فشل العرض فى التوجه إلى الجمهور لكى يكون متفاعلاً بأى صورة من الصور. وقد يمكننا أن نقارن هذا العرض بعرض آخر هو الذى قدمته فرقة شكسبير بوسطون المسرحية (Boston Review, Suleiman, 1984). فهذا العرض كان قادرًا على تقديم بريخت ما بعد الحداثى كما أشرت إليه هنا وهناك ؛ لأن هذا العرض كان يهدف إلى المسرحة العامة للجسد على خشبة المسرح ، مما ترك أثره على المشاهدين. فى هذا العرض تم القضاء على أى إيحاء بأن التفكير والإحساس هما أمران ضد اتجاه النظرية

البريختية. وقد كان هناك إحساس قوى بالتوحد ، الذى تم تحقيقه عن طريق تقديم بعض اللمحات الطبيعية فى قلب خشبة المسرح العارية وغير الإيهامية. فقد كان الإقناع كاملاً بوجود جثث حقيقية على خشبة المسرح. كما أن كاتب المقال المشار إليه يلاحظ الزمن الذى احتاجته الأم شجاعة لكى تدثر جسد ابنتها وهى تكافح لكى تدس أضلاعها داخل الكفن الخشن. كما أنه أشار إلى الزمن الذى استغرقته لنزع ريش دجاجة حقيقية ، ريشة بعد الأخرى. ولكن أشد المؤثرات الحقيقية لفتًا للانتباه حدث ؛ لأن الفرقة لم تستطع توفير صليب محفور ضخم كذلك الذى استخدمته فرقة البرلينر إنسامبل على المسرح ، ولهذا فإن المخرج ركّب صليبًا "حيًا" بوضع ممثل فى المكان المحدد ، على صليب خشبى مرتفع على منصة ، فارداً ذراعيه إلى أقصاهما بينما يميل رأسه إلى أحد الجانبين. بهذه الطريقة كان الممثلون يقومون بأداء أفعال حقيقية فى زمن حقيقى ، كما يحدث فى مسرح بينا باوش الراقص Dance Theatre of Pina Bausch (أنظر الفصل السادس من هذا الكتاب). إن تأثير التغريب هنا تأثير ملفت ؛ لأن المزاوجة بين خشبة المسرح العارية والأجساد الحية تجعل المتفرج على وعى حقيقى بالوجود المتزامن للإيهام وحقيقة أن تلك الأجساد ترتبط معًا باتفاق إيهامى. هنا توحدت الجماليات بالسياسة ؛ لأن ما هو جمالى أصبح كناية عن الوضع السياسى ؛ وهو ما يدفع المتفرج لفهم أن الإيهام جزء من الحقيقة.

أليس من الأفضل أن نقرأ ونعلم ونجسد بريخت باعتباره مصدراً لرؤى متغايرة ، مستخرجين من نظريته وممارساته ما يبدو قيمًا فى حينه ، بدلاً من مواصلة الدفع بنظرية المراحل الثلاث ؟ أليس من الأفضل أيضا ألا نأخذ نظريته باعتبارها قانونًا ، وأن نستبعد ذلك التفسير المرح ، تلك النكتة القديمة فى تمثلاتها المختلفة ، أن بريخت كان أرسطيًا أكثر مما كان يقصد ؟ أو أنه بالفعل أرسطى كما كان يقصد ، كما تشير بذلك النسخة الحديثة من تلك المقولة ؟ وبدلاً من ذلك أن نفحص النظرية فى التطبيق (كما فعل راينر ناجيل) أو التطبيق فى النظرية (كما فعل ستيفن هيث) ، وأن نتعامل مع أعماله الدرامية والنظرية باعتبارها "قطعًا تجريبية" ، وأن نتدارس الشذرات والمقالات العديدة المثيرة ، وأن نستبعد الأورجانون الصغير للمسرح الذى أصبح الآن أثرًا بعد عين[٩]. ثم إننى أختتم حديثى بمقولة تقتفى آثار ماركس : لقد اكتفى النقاد بتفسير بريخت بطرق عديدة ، المهم الآن هو تغييره.

الهوامش

(١) لقد تم تسهيل هذه المهمة تمامًا عن طريق "كتيبين" من تأليف يان نويف Jan Knopf ، وهما يقدمان بشكل منهجي وتفنيدي بيانين نقديين لمسرح بريخت (١٩٨٠) وشعره ونثره وكتاباته السياسية والاجتماعية (١٩٨٤). والكتيبان يعدان أثرين تعليميين ثمينين.

(٢) أنظر نويف (١٩٧٤) Knopf للحصول على تقرير مسهب وصارم من منظور راديكالى ، وإلى ميتزفاى (١٩٧٧) الذى يقدم مختارات نقدية من منظور كتاب ألمانيا الشرقية بدءًا من عام ١٩٤٩ وما بعده.

(٣) يناقش بيكر (١٩٨١) Beckerالمشكلات العويصة التى تتعلق بالحصول على إذن ناشرى وورثة بريخت بتقديم أعماله فى أى صورة مخالفة : فعلى فرق المسرح أن تضمن أن تكون تلك الأعمال "أمينة" مع النص : "ولكن مع هذا المصطلح العملى صعب التعريف والمطاطى وهو "الأمانة مع النص" فإن الحرية الفنية للتفسير فى المسرح (أو التجسيد الخلاق لنص مسرحى) سوف تكون محدودة لدرجة يصعب التعرف عليها مقدمًا" (p.2). وفى نفس السياق يكتب كريستى Christy (١٩٨٦) فى صحيفة الجارديان عن المراحل العديدة التى مرت بها ترجمة لعرض حديث لمسرحية أوبرا البنسات الثلاثة : "كان من الضرورى إرسال كل سطر من ترجمة ماكدونالد لأوبرا بريخت عن الشحاذين إلى برلين للتدقيق بواسطة وكلاء بريخت. وحين تنظر إلى نسخة المسرح القومى يمكنك أن تعرف أى أجزاء نجحت فى اختبار بريخت" (p.13) ولكن انظر أيضًا إلى أنسيلد (١٩٨٠) Unseld للتعرف على المشاكل الناجمة عن تحرير ونشر أعمال بريخت.

(٤) يمكن النظر إلى كتاب بروكر : Brooker برتولت بريخت : الديالكتيك والشعر والسياسة (١٩٨٨) باعتباره مكملاً لكتابى من وجهة أنه يعيد تفسير الدلائل الوثائقية التاريخية حول ظهور نظريات بريخت فيما أقوم أنا بإعادة تفسير النظريات ذاتها.

(٥) فى هذا القسم الأول لم أتناول الاستقبال الأمريكى بهذا الاعتبار. مع ذلك فإنه يتم الإشارة هنا إلى النقاد الأمريكيين المحدثين الذين يكتبون عن بريخت (مثل راينر ناجيل) وغيرهم ممن يكتبون فى مجلة New German Critique باعتبار أنهم يقدمون نسخًا منقحة من الاستقبال الإنجليزى. وليست هنا ، ربما لحسن الحظ ، أى دراسة منهجية تتبنى التقسيم المراحلى لبريخت صدرت من أمريكا وتكون قابلة للتحدى. وهناك دراسة بيوجرافية لتقلبات حظ بريخت فى أمريكا أصدرها ليون (١٩٨٢) Lyon إلا أن تلك الدراسة ليست لها علاقة مباشرة بمشروعى النقدى.

(٦) بهذا الشكل لا يرتبط عمل سبيرز (١٩٨٢) Speirs، الذى تطرق فى كتابه مسرحيات بريخت المبكرة إلى وجهة نظر واعدة عن العلاقة بين ذاتية بريخت ونسخ الماركسية كما ارتبط بها ، بكتابات شتاينويج. ومن الواضح من الفصل الذى كتبه عن المسرحيات التعليمية أن تعامله معهم يسير فى المسار الذى كان سائدًا قبل شتاينويج. الأكثر من هذا أن فرصة تقديم هذا الكتاب إلى القراء من الطلاب (وهم الموجه إليهم الكتاب p.4) تضيع للمرة الثانية.

(٧) هناك خمس نسخ مختلفة من هذه المسرحية (راجع شتاينويج ١٩٧٢ b,). فبعد عرضها الأول عام ١٩٣٠ ، وهو العرض الذى احتوى على استبيان للمتفرجين (GW 17, p. 1034)، تم تقديم ما يقرب من ستة عروض وبعدها تم إيقافها على يدى الرقابة الاشتراكية القومية. وبعد الحرب كان من المناسب لبريخت ألا يرفع الإيقاف ؛ فلم يكن يرغب فى عرض المسرحية. وقد ذكر أنه قال لمخرجه المسرحى مانفرد ويكورث Manfred Wekwerth إن تلك المسرحية تمثل ما يتوقعه لمسرح المستقبل (انظر الفصل السادس من هذا الكتاب للتعرف على مسرحية هاينر موللر ماوزر(*) Mauser كقراءة نقدية لمسرحية تطبيق الحد).

(٨) قدم شتاينويج (١٩٧٨) تلخيصاً مفيداً لمفهوم بريخت عن المسرحية التعليمية كما يلى:

(أ) المسرح التعليمى هو مسرح بدون جمهور.

(ب) المسرحية التعليمية تتعامل مع السلبيات ، بمعنى النماذج السلوكية غير الاجتماعية ، والتى يتم التعامل معها من خلال مواقف ونماذج كلامية وإشارات.

(جـ) هذه المسرحيات لا تستهدف تقديم تطور للشخصيات ، ولكنها تقدم من زوايا متعددة التفسيرات المتناقضة لمواقف تنبع من مشكلة معطاة ، وكأنها تيمة موسيقية وتنويعاتها.

(د) لا يجب النظر إلى هذه المسرحيات باعتبارها نقاط إثبات عن طريق وسائل توضيحية فى النص.

(هـ) من الأفضل النظر إلى النصوص باعتبارها نماذج تجريبية تستنفر انتقادات وتعديلات اللاعبين فى سياق ممارساتهم على خشبة المسرح.

(٩) كتب ريتشارد بومجارت (١٩٨٧) Richard Baumgart فى مجلة Theater Heute ما يلى : "فى الوقت الراهن يبدو كتاب بريخت الأورجانون وكأنه كتب بواسطة راهب مبتهج ، أو طبيب ملائكى ، ماهر ، مسالم ، بناء ، لطيف ، يسير ، صالح - وتلك هى الصفات النموذجية للصيف الهندى" (p.20).

(*) اسم لماركة مسدسات.(المترجم)

الفصل الثانى

بريخت بين النظرية والتطبيق

إعادة توظيف المسرح

ما هى مكانة ماركسية بريخت ونظرية المسرح المصمَّمة لكى تنشرها ؟ إن هدف النظرية الجديدة هو إظهار علاقات الإنتاج فى إطار العمل الذى يشكلها ، وبذلك يضع المستهلك فى اتصال مباشر بمراحل الإنتاج. لم يعد المؤلف مجرد مستحث مستتر ، ولكنه باحث عن تعاون المتفرجين بشكل مفتوح. والتغريب ليس مجرد "وسيلة جمالية" كما هو الحال مع الشكليين الروس الذين فتحت وسائل التغريب لهم أبواب فهم إمكانات الموضوع. أما بالنسبة لبريخت فهو أداة لتغيير الواقع وليس لتغيير الموضوع ؛ إذ إنه وسيلة اجتماعية تستهدف فك مغاليق تأثير الواقع فى ظل الرأسمالية البرجوازية. لقد قامت الأيديولوجية بالفعل بتشويه "الموضوع" ، وما يستهدفه بريخت هو حث المتفرج على تحفيز إرادة تغيير الواقع الاجتماعى الذى يواصل إفراز الموضوعات المشوهة ، بما فى ذلك الإنسان ذاته.

بدأ بريخت عام ١٩٢٨ فى دراسة الماركسية مع الماركسى التنقيحى كارل كورش (١٨٨٦–١٩٦١) الذى كان يركز على الجوانب الذاتية والفاعلة فى السياسات الماركسية باعتبارها جوانب مستقلة عن العقيدة التقليدية الحتمية. ولقد أشار بريخت إليه باعتباره "معلمه" (GW 20, p.65) ، ولكنه اكتشف أنه فعال ونشط فى النظرية أكثر منه فى التطبيق ، مما جعله يظهر بعض الإحباط. ومع ذلك فقد كان تعاونه مع كورش هو الذى أدى به

إلى تطوير مفهوم الديالكتيك ، ليس كمبدأ كونى تاريخى ، ولكن كمنهج نقدى تداخلى (Brüggemann.1973, pp.88-9). لقد كانت النظرية الماركسية موجودة فى مفهوم بريخت عن المسرح من البداية ؛ فبدءًا من عام ١٩٢٠ اتخذ بريخت موقفًا نقديًا ضد المسرح التلقيدى ، ثم سرعان ما انشغل بتطوير نوعين من المسرح : مسرح ملحمى مصمم للكشف عن المتناقضات فى المسرح البرجوازى . ومسرح تعليمى يستهدف تثوير المسرح البرجوازى (انظر الفصل الأول). وفيما بعد أصبح بريخت غير راض عن مصطلح "المسرح الملحمى" ، ولهذا فقد أعاد صياغة قواعده الأساسية لكى تتلاءم مع مشروعه الجديد المسمى "المسرح الديالكتيكى". وسوف أحاول التطرق إلى تلك الفوارق ، وإن لم يكن بشكل مبالغ فى منهجيته ؛ لأن كتابات بريخت تتعارض مع مثل هذا التوجه.

إن نظرية بريخت ليست نظامًا مغلقًا ، ولكنها متناثرة فى كتاباته فى شكل أقوال مأثورة وشذرات شعرية وملاحظات عمل وتعليمات. ولهذا فإنه أمر خاطئ أن نعتبر الأورجانون الصغير للمسرح (١٩٤٨) ملزمًا ، أو نعتبره مستودعًا للحكمة أو عدم الحكمة ، المتراكمة ، فى حين أن كل وظيفته هى تقديم ملخص لمبادئ بريخت الجمالية عن المتناقضات. ومن الممكن أن نعتبره نموذجًا للشكل المتناثر الذى تظهر من خلاله النظرية وليس لمحتوى النظرية ذاتها. وسوف أتطرق الآن إلى فحص نماذج دالة من نظرية بريخت وممارساته ، فى نفس الوقت الذى أواصل فيه التعمق فى توضيح مفاهيمه الأساسية.

المسرح اللاأرسطى

فى النصوص التى جمعت تحت عنوان "عن الدراما اللاأرسطية" (١٩٣٣-١٩٤١) يهاجم بريخت مفهوم التعاطف. ووفقًا لما يقوله فإن المحاكاة ، أو تقليد الفعل ، تستهدف إحداث تطهير يتم من خلاله تنقية المتفرج من خلال عاطفتى الخوف والشفقة. أما بريخت فيرغب فى تحويل الخوف والشفقة إلى "رغبة فى المعرفة" و"استعداد للمساعدة" (GW 15, p.301) ومن خلال هذه التركيبة الجديدة فإن بريخت يدعو إلى لذة الاكتشاف ،

بمعنى التعلم كمشروع للنهضة ، مع استبعاد الإيحاء البرجوازى بوجود رغبة مبالغ فيها ، كما حدث فى التطويرات الأخيرة لموضوع مسرحية فاوست (انظر Knopf,1980, p.441). إن بريخت لا يرغب فى تقليل مكانة المعرفة إلى مستوى السلعة ، لكنه يرغب فى مزاوجتها بالمتعة فى الوصول إلى الاكتشافات الجديدة ، كما يرغب فى اقترانها بالاستياء من الوضع الراهن. هذه المعرفة تتحول إلى تطبيق عملى ، أى إلى إعادة ضبط متواصلة للمعانى تنتج من تفاعل تغيرات الاحتياج الإنسانى مع موانع الطبيعة. إن المعرفة بالنسبة لبريخت هى تلك التى ينتج عنها سلسة من تحولات العالم كما نعرفه. إن ما يسميه هو "النقد المرح" (GW 16, p.637) يعيد توجيه الفضول البرجوازى المبنى على الاهتمامات الذاتية إلى قنوات تستطيع خدمة طبقة جديدة :

> **إن التوجه النقدى المتفرج (صوب المادة وليس صوب التصرفات الحادثة لها) يجب ألا ينظر إليه ببساطة باعتباره توجهًا عقلانيًا صرفًا ، مدروسًا ، محايدًا ، علميًا. إنه يجب أن يكون توجهًا فنيًا ، منتجًا ، متفهمًا. إنه يقدم فى الفن تحول الإنسانية صوب نقد عملى للطبيعة ، بما فى ذلك طبيعة الإنسانية ذاتها . . . وكما أفهمه فإن هذا التوجه الجديد ، المتسائل ، النشط ، المكتشف ، لا يعد فى أهميته ومداه ومحتواه المبهج أقل شأنًا من التطهير الأرسطى القديم(١).**

إن مسرح بريخت اللاأرسطى مصمم للدعوة إلى توجه جديد ، إلى طريقة مختلفة فى المشاهدة يصل فى نهايتها إلى "إعادة توظيف"(٢) عملية التجسيد المسرحى كلها (بدءًا من عام ١٩١٨ عمل بريخت مع الرسام اللامع ومصمم المناظر كاسبار نهر الذى كان زميله فى الدراسة). وهذا يعنى أن الديكور المسرحى سوف يخضع لتغيير راديكالى من مشابهة التركيبات الجاهزة التقليدية إلى مشابهة تركيبات فى طور التجهيز ، مما يتطلب تفسيرات جادة فيما يتعلق بوظيفتهم (انظر مقال "عن تصميم المناظر المسرحية فى الدراما اللاأرسطية الجديدة" GW 15, pp.439-54). وأيًا ما كانت

المهمات المسرحية المستخدمة فإن وجودها هناك لايجوز أن يستهدف خلق خلفية واقعية بل أشياء يجب التمثيل عليها. إن كل مسرحية تتطلب منظرها المسرحى الخاص الذى يعبر عن معناها المحدد. لقد تم استحداث نوع جديد من الستائر بدلاً من الستائر القديمة الثقيلة ، نوع لا يفصل خشبة المسرح عن المتفرجين ، وبذلك يتعارض مع المفهوم القديم للستارة كـ"حائط رابع" لخشبة المسرح يتلصص المتفرج على ما يجرى خلفها. وكثيراً ما تم التخلى عن استخدام أى ستائر؛ فالتركيز فى كل الحالات كان على العلاقة بين خشبة المسرح والمتفرجين باعتبارهم مشاركين فى إنتاج النص ، مع بقاء المتفرجين واعين بالعالم "الحقيقى" ، وبالتالى يصبحون قادرين على الحكم على استمرارية فائدة النص فى ضوء ما يجرى على خشبة المسرح.

فى مقال بعنوان "وصف تقنية تمثيل جديدة" ، وهو المقال الذى يقدم مصطلح "المؤثر التغريبى" (١٩٤١-١٩٣٥) يبلور بريخت مجموعة من الآراء المتعلقة بالجوانب التقنية فى مسرحه. هذه الآراء النظرية تتماشى مع نظرية المسرح الملحمى اللاأرسطى ، وتؤكد أن نظرية بريخت لا تهتم فقط بفن الممثل بل أيضًا بفن المتفرج. وليس من الممكن تكرار الإشارة إلى أن التغريب بالنسبة لبريخت ليس وسيلة تقنية عارية من القيمة. إنه يعرف أنه استخدم فى ثقافات أخرى (GW 15, p.362) ، لكنه يصر على رغبته فى أن يُستخدم ، بشكل ديالكتيكى ، كتعبير عن علاقة حقيقية ، وأن يتم توجيهه إلى ما يهم طبقة معينة منوط بها الدعوة إلى التغيير الثورى عن طريق الكشف عن الأشياء التى تجاوزها التاريخ :

> **إن المسرح ، الذى أصبح سياسيًّا أمام أعيننا ، لم يكن لا سياسى حتى تلك اللحظة. لقد علمنا المسرح أن ننظر إلى العالم بالطريقة التى أرادت الطبقة الحاكمة أن ننظر إليه.. أما الآن فإن بإمكاننا ، بل ويجب علينا ، أن نقدمه وهو فى طور النمو والتغير المستمرين ، دون أى قيود تفرضها طبقة بعينها ، لأن تلك القيود ضرورية لمصالحها. إن الموقف السلبى للمتفرج ، وهو الموقف**

الذى يتوازى مع سلبية الأغلبية العظمى من الناس فى الحياة ،
قد أفسح الطريق لموقف إيجابى[٣].

إن المتفرجين يجب أن يتغير موقفهم إلى موقف متسائل ونقدى عن طريق التأكيد المستمر على خيالية المشروع المسرحى. إن المتفرجين لا يمكن أن يسمح لهم بنسيان أنهم يجلسون فى مسرح ، ومع ذلك ففى الوقت نفسه يجب أن يمنعوا من استحضار نفس شبكة التوقعات التى يملكونها فى الحياة اليومية : إن حالة التلقى الإيجابية المنتجة يجب أن تحل محل أسلوب التلقى السلبى الاستهلاكى. نستنتج من هذا أن الشرط الأول للتغريب هو أن "خشبة المسرح وقاعة المتفرجين يجب أن يتطهرا من كل ما ينتمى إلى "السحر" ، كما لا يجب أن يتم خلق أى "مجال تنويم مغناطيسى "فيهما" (GW15, p.341). إن من الواجب تحييد نزعات الإحالة لدى المتفرجين عن طريق مجموعة لامتناهية من الوسائل الفنية (انظر الفصل الثالث). وعلى عكس الفهم الشائع ، فإن هذا لا يعنى أن على الممثل التخلى عن كل محاولاته لدفع المتفرجين للتعاطف ، لكنه يعنى أن عليه القيام بهذا بشكل مختلف : إنه لا يخلق تعاطفًا مع ذاته عن طريق إثارة فعل شخصى للتعاطف لكنه يخلق تعاطفًا مع شخص آخر عن طريق توضيح معضلة ذلك الشخص فى علاقاته مع الآخرين : "إن الإيماءة تظهر علاقة الناس بعضهم ببعض . إن هدف الشغل ، مثلاً ، لا يمكن أن يكون إيماءة ما لم تكن تشير إلى علاقة اجتماعية مثل الاستغلال أو التعاون"[٤].

إن الواجب هو قلب كل عاطفة إلى الخارج ، وأن تظهر هذه العاطفة نفسها كشبكة من العلاقات الاجتماعية. والعاطفة التى يجب أن يستولدها الممثل البريختى لا يمكن أن تكون – بهذا الشكل – هدفًا فى حد ذاتها ، بل وسيلة إلى غاية. وسوف يستخدمها الممثل كإجراء تمهيدى (GW 15, p.342)، أو كطعم للمتفرج ، وهو شىء يذكرنا بنظرية فرويد عن "المتعة المقدمة" فى الفن (Freud, 1908, p.153)، مع فارق أن "السماح بمتع أكبر قادمة" ليس مرتبطًا بعملية إشباع الرغبات الذاتية الخاصة بل بالمشاركة فى الإنتاجية والتغيير فى مجالها العام. من هنا كان تركيز بريخت على أن يؤدى الممثل دوره وكأنه قارئ ،

وليس مؤديًا ، على وعى بالمؤثرات التى يتركها النص عليه. إن عليه أن يترك انطباعًا بأنه برغم قيامه بأداء فعل واحد فإن ذلك يتضمن اختيارًا من بين أفعال بديلة ، بما فى ذلك الفعل المناقض لما يقوم به ، إن كل فعل هو نتاج لاختيار ؛ فهناك بدائل عديدة ربما تكفلت الايديولوجية بإخفائها ، وبعضها قد يكون بعيدًا تمامًا عن اعتبارات الإنسان ، لكن ذلك لا يعفيه من مسئولية عدم اختيارها. إن بريخت يعتقد أن ذلك هو الوقت المناسب لكى يأخذ المتفرج تلك المسئولية على عاتقه.

إذن كيف يحقق بريخت هدفه المعلن بإشراك اهتمامات المتفرج النقدية ؟ وما مدى نجاحه فى هذه المحاولة ؟ فى هذا الفصل أود أن أشير هنا وهناك إلى نماذج من ممارسات بريخت ، مع مناقشة جوانب معينة من نظريته. وفيما يتعلق بمناقشة مسرحياته سوف أركز على ما أسماه هو الأمثولة Die Fable(*)، وهو مصطلح فنى لا يمكن ترجمته بدقة : إنه مغزى القصة ليس فقط بالمعنى الأخلاقى بل بالمعنى الاجتماعى والسياسى أيضًا. إن الأمثولة لا تماثل فقط أحداثًا فعلية فى الحياة الجمعية لبنى الإنسان ، بل تتكون من وقائع مخترعة ، والشخوص المسرحية ليست تمثيلاً بسيطًا لأشخاص أحياء بل يتم اختراعها وصياغتها كاستجابة لأفكار معينة ، إن الأمثولة هى "قلب العرض المسرحى" ، و"المجموع النهائى لكل الأحداث الإيمائية" (GW16, p.695)، والإطار الذى تظهر كل وسائل التغريب من خلاله ، لا أن يشار إلى هذه الوسائل آليًا باعتبارها مؤثرات تخص خشبة المسرح. إن الكشف عن الأمثولة يعنى التلاحم مع خطاب النص(٥).

إن واحدة من محاولات بريخت المبكرة لصياغة مسرح ملحمى تتجسد فى مسرحية أوبرا البنسات الثلاث (١٩٢٨). ومصدر مسرحية بريخت هو مسرحية جون جاى أوبرا الشحاذ (١٧٢٨) التى ترجمتها إليزابيث هاوبتمان عامى ١٩٢٧-١٩٢٨ . ولكن فيما نجد أن الفعل فى أوبرا جاى تحدده الشخصيات الفردية نجده يتحدد فى مسرحية بريخت بواسطة الظروف الاقتصادية السائدة :

(*) تشير الكاتبة إلى أنها ستستخدم مصطلح Fabel برسمه الإنجليزى خلال كتابها كله ، وسنستخدم نحن كلمة "الأمثولة" ترجمة لها.(المترجم)

العالم فقير لكن الإنسان سيئ

يجب علينا أن نصوب إلى أعلى وليس إلى أسفل

لكن ذلك لا يمكن أن يحكم حياتنا(٦)

إن من الضرورى الكشف عن الظروف الاقتصادية ونزع القناع :

انظر إلى سمك القرش بأسنانه الحادة كالأمواس

يستطيع الكل أن يستطلع وجهه المكشوف.

وماكهيث يحمل سكينًا ، ولكن

ليس فى مكان مكشوف كهذا(٧).

وزمن أحداث أوبرا جاى هو بدايات القرن الثامن عشر ، وهو القرن الذى شهد صعود البرجوازية. أما مسرحية بريخت فتقع أحداثها فى الزمن الذى استقرت فيه تلك البرجوازية ، ولكن دون تحديد لحظة تاريخية بعينها. ومع ذلك فمن الملاحظ أن بريخت يقدم ذلك النوع من المجتمع البرجوازى الذى يعد مقدمة للمجتمع الذى سيحمل أهم سمات الرأسمالية فى القرن العشرين.

وثيمة المسرحية هى البرجوازى باعتباره لصًا ، ولكن ثيمتها أيضًا هى اللص باعتباره برجوازيًا. والنظام البرجوازى ينبنى ويعتمد على النظام القائم الذى يرى فى كل موضوع ، سواء أكان إنسانيًا أم غير إنسانى ، سلعة تسمى باسم آخر أكثر جاذبية ، كما أن البوليس يظهر وهو يحمى هؤلاء الذين يكونون ذلك النظام بدلاً من حماية هؤلاء الذين سيكونون ضحايا له.

وماكهيث رجل أعمال يعيش على حساب مستخدميه ، وهم عصابة من اللصوص الصغار. وهو يدخل فى علاقات عمل مع رأسمالى يدعى بيتشوم ، وفى زواج مزيف مع ابنته بولى. وتقوم جينى ، وهى عاهرة يقوم هو بتسريحها ، ببيعه للسلطات انتقاما منه ، وهى بذلك توضح القيمة السلعية للرجال والنساء على حد سواء. فهى تنظر إليه ، كما

تنظـر إليـه بـولى زوجـتـه المـزيفة ، باعـتـباره ملكًا لهـا ؛ فـهى تعـتـمـد على زياراته المنتظمة لبيت الدعارة بعد ظهر كل خميس. والمرأتان تنظران إليه باعتباره ملكًا لهما ، كما أن كلاًّ من العـاهرة والابنة البرجوازية مـعروضـتـان للبيع : فتحت قنـاع العاطفة المضحكة يظهر بريخت كل الناس باعتبارهم نتاجًا للنظام ، بينما هم يتواطئون معه فى الوقت ذاته.

وبالمثل فإن الشحاذ يصبح سلعة ، أو ضحية للمجتمع ، يبيع بشاعته كما تبيع النسوة حسنهن. وفى نسخة بريخت من هذه الأوبرا فإن الشـحاذين لا يسمح لهم حتى بالاحتفاظ بالهبات التى يحسن بها إليهم ، ولكن عليهم أن يسلموها إلى بيتشوم نظير أجر منتظم. وشـخصيتا ماكهيث وبيتـشوم توضحـان بشكل كوميدى مبدأ النشاط الرأسمالى : الحط التدريجى من قدر الرجال والنساء إلى مستوى السلعة ، بينما يطلب منهم فى الوقت ذاته تسليم ثمار جهدهم الاغترابى. ورغم ذلك فالأسطورة القديمة تأتى فى النهـاية لإنقـاذ العـصـابة : عـفـو من رسـول الملك يأتى على ظهـر حـصـان. فـفى كل الأحوال لا يستطيع النظام البرجوازى أن يتخلى عن ممثليه ، ووسيلة التغريب هذه تعد جزءًا عضويًا من الأمثولة.

والنقـاد الماركسـيون يرون هذه المسـرحيـة تافـهـة ، ووجـهـة نظرهم أن العناصـر الهزلية تحبب الجمهور البرجوازى فيها ، وهذا يعنى نفى أى قيمة نقدية حقيقية عنها. أما النقاد البرجوازيون فيمتدحونها لما يعتبرونه مقولة عامة عن طبيعة الإنسان فى ضراوتها الذئبية الحاضرة دائمًا :

ما الذى يبقى الجنس البشرى حيًّا ؟ فالحقيقة أن الملايين
يتم تعذيبها وخنقها وعقابها وإسكاتها وقمعها بشكل دورى[8].

ولسـوء الحظ فـيمـا يتـعلق بنوايا بريخت ، ولكن ربما ليس فـيمـا يتـعلق بالنجـاح الجمـاهيرى ، فإن أشـعار كيرت فيل Kurt Weill الفاتنة كان لها آثار تجاوزت مضمـونها ؛ فقد لعبت دور المخدر ، وتم استقبالها كأغانٍ شعبية. وقد أظهرت تعليقات النقاد فى زمن بريخت الأوضاع القطبية المنقسمة بين الشرق والغرب (كما أشرنا فى الفصل الأول) :

أما المحاكاة الساخرة الاجتماعية أو السياسية فلا أثر لها . . .
والنتيجة النهائية هى خليط متنوع ومسلٍ. إن بريخت يحاول بنجاح ، وربما ليس للمرة الأولى ، إحياء قطعة قديمة ، مستخدمًا رطانة العصابات وأوساط المحتالين بمهارة. وقد أدى هذا إلى افتتان المتفرجين بها.(Die Rote fahne, 1928 ؛ فى Wyss, 1977, p.83)

[من عشرين سنة مضت] حيًّا المرء مسرحية ماك-السكين بأبواق الانتصار ، أما اليوم فإن المرء يحتفى بها كنتاج شاعرى (Dichtung) . وفى السابق كان المرء يشعر فى عدوانيتها تعبيراً عن الحالة الاجتماعية ، أما اليوم فإن المرء يفهمها كمسرح ، كلعب ، كمرح. (Münchner merkur, 1949; فى Wyss, 1977, p.87)

وقد اكتسب عرضًا حديثًا للمسرحية (المسرح القومى البريطانى ، ١٩٨٦) ، وأصبحت له صلة جديدة بالواقع بسبب ظاهرة البطالة ، وذلك لأن "الشحاذين" عكسوا بوضوح المواقف التى يجب تبنيها فى ظل نظام يتوقع منهم أن يتصرفوا كما لو أن منطلقات التعامل معهم طيبة ، كما أن التقاتل بين العاهرة جينى و"الزوجة" بولى ارتفع فوق مستوى الألفاظ الرخيصة ، مبينًا أنه ليس مجرد غيرة امرأتين ولكن إنسانتين متنافستين على بطل برجوازى ومحكوم بالعبثية على أفعالهما ، فواحدة توجه مظلة يدوية إلى الأخرى التى ستكون حاملاً ، والأخرى تسمم طعام غريمتها ثم تبعده عنها حين توحد بينهم العواطف. والتأكيد على السخرة يشير إلى افتقاد المعنى بشكل عام فى مثل هذه التوجهات. ولكن كما يظهر العرض الأول للمسرحية فإن عناصر التغريب تم امتصاصها بسهولة فى المسرح القديم. وقد كان الاحتياج واضحًا لنموذج أفضل لتحقيق ممارسة أكثر قوة. وبرغم هذا ، فإن نجاح أو فشل المسرح البريختى لا يمكن أن يعود كاملاً إلى النص ، إلا إذا كان متضمنًا الجمهور كعنصر فاعل داخله. فلا يوجد كاتب مسرحى – مخرج يستطيع أن يعمل فى جانب واحد بعيداً عن الجانب الآخر ، كما يثبت كتاب بريخت حوارات المسينجكاوف ذلك بوضوح.

النموذج الملحمى

باستخدام مصطلح "الملحمى" فإن بريخت ينحت تعريفًا يتجاوز المفهوم التقليدى للجنس الأدبى. إن الملحمى (das Epische) ليس فقط غير مرتبط بجنس بعينه بل يمكن العثور عليه فى أجناس أخرى ، حاملاً معه إيحاءته بالمسافة القصية. وهكذا تتخلى الدراما عن إحدى سماتها النوعية وهى سمة التشويق ، مع تأثيرها الملازم بإغراء المتفرج بالتوحد بالذاتى المحض وما يترتب عليه فى النهاية من ضمان التفريج الوجدانى. وبدلاً من ذلك تبدأ خشبة المسرح ليس فقط فى القص بل أيضًا فى التعليق والنقد انطلاقًا من وجهة نظر لا ترتبط بالضرورة بالفعل الآنى.

إن السمة المميزة للمسرح الملحمى هى توضيحها لإنتاج النص. ومبدأ بريخت الجمالى يعتمد على وجهة نظر فى النص ، وهى وجهة النظر التى أصبحت من لزوميات نظرية مابعد البنيوية : النص كفضاء للإنتاج المسرحى الذى يحتوى المؤلف والقارئ و"الآخر" الذى هو التاريخ بالنسبة لبريخت. ولكى يوصل بريخت القدرات الكامنة للنص إلى المتفرج فقد كان عليه أن يخلق مسافة قصية بتقنياته فى الكتابة والتجسيد المسرحى والتمثيل والإخراج ، كما سبق وأشرت. إن على المسرح كله ، وليس النص أو الممثل أو العرض المسرحى فقط ، أن يغير من شكله ، كما أن على المتفرج أيضا أن يغير من موقفه. إن الاعتراض المتكرر للقص يعمل على خلق مسافة بين خشبة المسرح والمتفرج. إن التشبيه القائل بأن "الدنيا مسرح كبير" هو تشبيه قائم على رأسه ؛ لأن هذا بالنسبة لبريخت لا يعنى ضمنيًا أن المسرح يماثل الدنيا ، وإنما يعنى أن خيالية الحياة ، أو قابلية إعادة كتابة نص التاريخ ، تقدم نموذجًا للمسرح.

لقد احتلت مقالة "مشهد الشارع" (١٩٣٨) (GW16, pp.546-58) مكانًا متغيرًا فى كتاباته (راجع ملاحظات GW16, p.5).إن هذا المقال الذى يتخذ عنوانًا فرعيًا هو "نموذج أساسى لمشهد من المسرح الملحمى" يشهد بوضوح على إعجاب بريخت بالنماذج التى يمكن أن تستخدم كنظائر لنماذج العلوم الإمبيريقية ، والتى تمكنه من التوضيح بشكل مختزل الوظيفة الأيديولوجية لما يسمى بالإجراءات "الطبيعية". إن

"مشهد الشارع" يشير إلى "المشهد الطبيعي" الذي يحدث في الشارع بعد أن يقع حادث ، ثم يقوم ضحايا وشهود مختلفون بمحاولة إعادة بناء الحادث لأحد المارة أو للبوليس بشكل يطابق ما حدث. إن المواقف والإيضاحات والمناقشات الناتجة ، من وجهة نظر بريخت ، تكون شبيهة بالمسرح الملحمي "المصطنع" (GW 15, p.557)، وبرغم ذلك فإن هذه المواقف والإيضاحات والمناقشات توضح في الوقت ذاته أن ما أسماه "المسرح الملحمي" ليس اختراعًا إراديًا يحل محل المسرح "الطبيعي" ، فلا وجود لمثل هذه التفرقة. فكل من المسرح الملحمي و"الطبيعي" فيهما ممثلون يظهرون قضاياهم ومشاهدون مستغرقون في الأحداث ومستعدون لتقمص دور المحكمين. وفي كل من الحالين هناك تفاعل بين الفن والحياة ؛ فالتجربة يتم "تكرارها" ومسرحتها ولا يتم محاكاتها كما لو كانت تحدث لأول مرة.

كيف إذن يعمل التشابه ؟ إن شاهد العيان يقوم بأداء رواية درامية لمجموعة من المارة، موضحًا ، بمساعدة الإيماءات ، كيف حدث الحادث من وجهة نظره. وهنا يؤكد بريخت على اصطناعية القص وعلى العناصر المتعلقة بإجراءات الإنتاج المسرحي :

> **إن عرض ممثلي الشارع يحتوي على سمة التكرار ، فالحدث قد وقع فعلاً وما يتم هنا هو مجرد تكرار . . . والعناصر التي تم التدريب عليها ظاهرة بوضوح وهي عناصر النص المحفوظ والأدوات جميعها والاستعدادات كلها(٩).**

إن عارض الشارع يجب أن يظهر الواقعة وهو على مسافة معينة ؛ فلا يجب عليه أن يتوحد مع أسلوب الآخر ، بل يجب أن "ينقل قوله" بما يتيح للمتفرج أن يرى الفارق بين من يتحدث وبين المنقول عنه : "يجب عليه ألا ينسى ، أو يدع الآخرين ينسون ، أنه ليس الموضوع ، بل إنه المؤدي"(p.553). وهذا يشجع المشاهد على التوحد مع المؤدي بدلاً من الشخصية التي يؤديها ، محاولاً الوصول إلى الطريق الذي يكتمل به معنى الحادث : "إن هدف العرض المسرحي هو تسهيل تقييم الواقعة" (p.558).إن الممثل البريختي سوف يكون منحازًا بالطبع ضد نظام الحكم السائد ، وسوف يظهر متعمدًا

ما يبوح به ممثل الشارع غير متعمد : إن الأيديولوجية الرأسمالية تحدث تأثيراتها فوق خشبة المسرح وبعيداً عنها ، ولكن تمثيل كل منهما سوف يكون مختلفًا عما يمارسه المسرح الإيهامى ؛ لأن إيماءات الراوى الملحمى لن تكون محاكية بل مفسرة.

وفى "مشهد الشارع" يكون للعرض هدف مادى هو الكشف عن ظروف الحادث ، وبالتحديد من هو المسئول من بين الأسباب والمسببات. وربما تكون النتيجة مؤثرة فى تقدير التعويض للضحية ، بكل ما يعنيه ذلك من تداعيات ؛ "فالسائق قد يتعرض للطرد أو إلى فقدان رخصته ، وربما إلى حكم بالسجن ، والضحية قد يدفع فاتورة أكبر المستشفى ، وقد يخسر وظيفته أو يتعرض لعاهة مستديمة ، وربما فقد لياقته للعمل كلية" (p.550).

ومسرح الشارع الطبيعى والمسرح الملحمى الفنى يتشاركان فى حقيقة أن العرض المسرحى يتم لغرض اجتماعى ، وأن له دلالة اجتماعية. ومسرح بريخت هو محاولة للتداخل الاجتماعى الذى يستهدف إظهار أن القوة الحاكمة لا يمكن تحملها ، والذى يعمل كمحرك للإجراءات النقدية للتحليل ، فيما نجد المؤلف والمشاهد مشتركين على قدم المساواة فى تحدى النص. وشأن "مؤدى الشارع" سوف ينظر المشاهدون إلى "الشخصية" فى سياقها الاجتماعى والسياسى :

> **إن شخصية الإنسان الذى يتم تمثيله يجب أن تبقى ، بالنسبة لممثل الشارع ، كما لا يستلزم التحديد تماماً. ففى حدود معينة يمكن لها أن تكون بهذا الشكل أو ذاك ، فذاك ليس مهماً. ما يجب أن يهم المؤدى هو مواصفات قابلية التعرض للحادث وقابلية مقاومته(١٠).**

وأن يكون المرء مقاوماً للحادث معناه أن يكون على وعى بنوع الأيديولوجية التى تحدد أفعال الإنسان فى إطار البنية الاجتماعية. إن إيماء gestus الراوى سوف يكشف عن درجة القهر الذى يتعرض له (للتعرف على مزيد من تحليل هذا الموضوع فى سياق مخالف ، انظر Wright, 1987).

والمسرحية التى تستجيب جيداً لهذه القياسات الملحمية هى مسرحية الرجل هو الرجل (١٩٢٦) التى كتبت قبل أوبرا البنسات الثلاثة ، ولا يمكن تجاوزها بسهولة. ومن خلال كتابة هذه المسرحية وتجسيدها بدأ بريخت فى تطوير مؤثرات عديدة لتعقيد ثيماته وأفكاره من خلال : الأغانى والنصوص المقحمة والإحالة الذاتية والتقديم الذاتى الشخصيات. إن أمثولة هذه المسرحية تركز على تحولات أحد الأفراد من خلال إقحامه فى سياق جمعى. فنحن نرى جالى جاى فى البداية كحمّال ثم نراه جندياً فى النهاية. وهناك وجهان لفهم ثيمة هذا التحول : فقدان التعين الفردى الذى يعانيه جالى جاى كدليل على أثر العصر (عصر الإنتاج الضخم) والحصول على هوية جديدة تتطلبها عضويته فى الجماعة. وربما يكون هناك استجابتان مختلفتان لوجهة النظر المزدوجة هذه ؛ فالجانب البرجوازى ربما يرى المسرحية كتحذير ضد مثل هذا التحول ، وتلك هى الكيفية التى تم استقبال المسرحية بها فى معظم الأحيان ، أما الجانب الشيوعى فيمكن أن ينظر إليها كتأكيد بأن تعريف الفرد لا يتم من خلال معارضته بالجماعة ، ولكن من خلال مساندتها. والعنصر "الكوميدى" ، كما أسماه بريخت ، ينحو إلى معارضة وجهة نظر بالأخرى.

وجالى جاى هو حمّال من كيلكوا Kilkoa القديمة ، وهى ميناء هندى. وحين ترتفع الستار نرى زوجته تقشر البطاطس وهو يجلس بجوارها ، والصورة هنا إيماءة gestus معبرة عن قناعة البرجوازية الصغيرة. فمن الواضح أنه قانع بموقفه ، ولكنه يريد أن يرضى رغبته إرضاءً كاملاً عن طريق شراء سمكة بالسعر المناسب لدخله وموقعه. وفى الطريق إلى السوق يلتقى بثلاثة جنود سكرى من جيش الاحتلال البريطانى ، يهربون بعد أن اقتحموا معبداً هندياً. وقد فقد الثلاثة زميلاً لهم أثناء الهروب ؛ لأنه فقد خصلة شعر فى محاولته للهروب ، ولهذا تم التخلى عنه حاملاً دليل إدانته وهو الجزء العارى من رأسه. ويوافق جالى جاى على الحلول محل هذا الجندى أثناء التمام ، وبذلك يتم إخفاء الجريمة ، وهو يرتدى الزى الرسمى ، ويحمل الاسم الجديد جيرايه جيب Jeraiah Jip فى مقابل بعض السيجار والبراندى.

وفـى الحقيقة فإن جالى جاى يبدو مقدراً لمثل هذا التحول ؛ فهو بطىء - قيل إنه لا يعدو أسرع من قطار البضائع - ولا شىء لديه ليخسره ، وهو أفقر من أن يوفر ثمن رفاهة تحقيق الفردانية. وهكذا فإن الحصول على مكان فى معسكر جماعى يظهر باعتباره مكسباً بالنسبة إليه .

إن هناك استجابة نقدية جاهزة للمسرحية ، وهى النظر إليها باعتبارها ممثلة لحركة فنية اشتراكية تسمى "الموضوعية الجديدة" ، وهى الحركة التى تظاهرت ضد موضعة الفرد وقدمت الرجال والنساء باعتبار أنهم محكومون كلية بالظروف الخارجية. ولكن ما يظهره بريخت حقيقة هو أن الأشياء ، بما فى ذلك البشر ، هم نتاج علاقات الإنتاج التى يكونون جزءاً منها. وتلك الإيماءة الأساسية Grundgestus قارة فى فاصل المسرحية المسمى "جلد الفيل" ، وهو عبارة عن صورة هزلية يتم فيها خداع جالى جاى حتى يقوم ببيع فيل تنكرى ، يجسده جنديان تغطيهما خريطة ضخمة. ويوافق جالى جاى على وجوب أن يكون الفيل حقيقيًا بمجرد ظهور مشتر فى المشهد : "الفيل فيل ، خاصة عندما يكون معروضاً للبيع"(GW1,p.343). ويبيع جالى جاى الفيل ، وبناء عليه يتم الكشف فورا عن زيفه كسلعة ، بل ويستخدم كسلاح لتهديده : وهكذا يكون مضطراً للاحتفاظ بهويته الجديدة ليتجنب الاتهام ببيع ممتلكات الجيش تحت غطاء التزييف. وما يتم توضيحه هنا ليس فقط أن الإنسان يمكن تحويله مثل الشىء ولكن أيضا أن لا شئ له قيمة فى ذاته (مثل فيل جالى جاى) ، إلا القيمة التى يكتسبها حين يوجد المشترى المستعد لإعطائه قيمة ، وهو بهذا يحوله إلى سلعة.

إن جالى جاى يحصل على شخصية جديدة عبر الإنتاج والفاعلية ؛ فهو يتعرض لإعادة التجميع كما لو كان محرك سيارة (p.336) ، ويتحول إلى "آلة قتال بشرية" (p.376). وعن طريق هذه الوسائل يتخلص بريخت من المفهوم القديم عن الفردانية. وعلى عكس جالى جاى نجد الجاويش (بلودى فايف) الذى اكتسب سمعته من خلال فعل إجرامى : قتل خمسة جنود فى سبيل اختبار بندقيته. وهو يتخذ سمت "شخصية" ليست له ، بينما هو فى حقيقته برجوازى يتخفى داخل زيه العسكرى. ودليله الوحيد

على الفردانية هو قدرته الجنسية غريبة الأطوار (وهى تظهر حينما تمطر السماء) ، وهى القدرة التى يضحى بها فى فعل غير بطولى هو خصى الذات ، وذلك حتى يتمكن من الاحتفاظ بذاته العسكرية.

وإعادة تجميع جالى جاى تظهر بشكل ساخر ، ورغم ذلك فهى مرتبطة بالمبدأ الاقتصادى لعصره. إن مسرحية بريخت ليست تعبيراً عن "الموضوعية الجديدة" ، وإنما هى توضيح لقوانينها : الإنسان لا شىء دون علاقات اجتماعية/اقتصادية ، وهو يصبح فرداً فى حالة واحدة ، وهى أن يوضع فى إطار هذه العلاقات. ورغم ذلك فإن هذه العلاقات ليست علاقات بشرية فى المقام الأول ، بل علاقات للأشياء والمنتجات التى تتضمن الرجال والنساء أيضًا. إن الرجل يتحول إلى زى رسمى ، ماديًا ومجازيًا ، وبذلك يكون الجيش مثالاً ، لكن الجيش أيضًا صورة منعكسة راديكالية للمجتمع البرجوازى (كما يعرض بريخت ذلك فى مسرحية طبول فى الليل ، ١٩١٩ ، وفى مسرحية الأم شجاعة يظهر بريخت أن الحرب استمرار لعالم الأعمال البرجوازى). وبهذه الطريقة يتم الكشف عن وهم الفرد البرجوازى.

"المرة الواحدة لا شىء" (p.314) ، هذا ما تقوله الثيمة الهادفة للمسرحية ؛ فكما فى الرياضيات فإن السلسلة وحدها هى التى تحدد المعنى. "الإنسان لا أحد. فالإنسان يجب أن يخاطبه إنسان آخر" (p.362 & p360) ؛ فالإنسان يحقق وجوده عبر لغة الجماعة ، عن طريق مناشدته أن يشغل مكانًا معينًا ؛ فالهوية ليست موجودة من لحظة الميلاد ، بل إنها تنتج من خلال نظام دال. وهنا فى هذه المسرحية يتم إعادة تجميع جالى جاى فى المعسكر باعتباره "آلة قتال بشرية"(p.376). وفى تقديم لاحق للمسرحية يكتب بريخت : "إن جالى جاى بالفعل لا يصاب بأذى بل يحقق مكسبًا" (GW17, p.978). إن بريخت يريد أن يوضح أن تطور الرأسمالية ، بتركيزها على الجماهير هنا ، تقدم إمكانية جديدة فى تحديد الهوية الإنسانية. وكما سنرى فى الفصل الرابع ، فإن بريخت قد وضع آمالاً كبيرة على ثقافة تتوجه إلى الجماهير العريضة ، ولكن برغم وعيه بسلبياتها فإنه حتى تلك اللحظة لم يكن لديه فكرة عن الفاشية واستغلالها للوعى

الجمعي ، والتى نتج عنها سوء استخدام آلة القتال البشرية. لقد تجاوز بريخت أصداء لاكان فى موضوع الإنسان كدال على إنسان آخر ، أو تم تنحية هذه الأصداء ، أياً ما كانت التسمية الصحيحة ، عن طريق إيمان بريخت العميق فى التاريخية المؤقتة لأى نظام وفى صراعه طوال حياته المتمثل فى تحديه لأى أنظمة ثابتة. فالماركسية بالنسبة إليه كانت صيغة للتحليل النقدى يمكن أن تنقلب على ذاتها ؛ فمفهوم النظام المجاوز للذات كان يمكن أن يكون بغيضاً لديه.

الرجل هو الرجل مسرحية كوميدية تتلاعب بمادتها بطرق عديدة ؛ فالمتفرجون يتم مخاطبتهم ، والفعل يتم التعليق عليه ، والشخوص تتحدث عن نفسها بضمير الغائب ، واسم بريخت مذكور فى النص ، وهناك عنصر كبير من التهريج المستخدم كأسلوب لضرب المثل ، وجالى جاى نفسه يتفكر فى حظه المتقلب. وبريخت هو ضارب المثال ؛ فهو مخرج المسرحية داخل المسرحية ، يباعد المتفرجين عن الأحداث الجارية على خشبة المسرح ، ويقدم تلك الأحداث مع الدرس المستفاد ، وهو أن الواقع فى المسرح يتشابه مع الواقع فى الحياة طالما أن التدخل فى الحالتين يمكن أن يتم ، وطالما أن الأحداث يمكن تقديمها وإعادة تقديمها بشكل مختلف.

وقد كان استقبال هذه المسرحية أكثر بلاغة من ذلك الذى صاحب أوبرا البنسات الثلاثة ، فلم يكن هناك تأييد غير مسبب ، ولكن كان هناك فهم واضح للموضوع :

> **لقد نجح بيرت بريخت بوضوح فى تقديم الشخصيات غريبة الأطوار charakterköpfe – كما يشير مصطلحه. و"الشخصية غريبة الأطوار" هى تشويش للنموذج الإنسانى الاعتيادى بما هو شخصى وفردانى. "إن البهجة الأعظم للجنس البشرى" لم تعد الآن هى الشخصية – كما كان يمكن أن يسميها جوته. وما دام جوته وأضرابه عنصراً نادر الوجود فى تكوين الجنس البشرى فليس بوسع المرء أن يخالف بريخت كلية حين يحاول العثور على الخلاص للإنسان السائد من خلال نموذج قياسى.**
>
> **(Wyss, 1927, PP.53-4 فى كتاب Frankfurter Zeitung, 1926)**

نحو مسرح جدلى

والآن سوف نحاول الانتقال من المسرح الملحمى إلى المسرح الجدلى. ومن وجهة نظرنا ورأينا فإن تطبيقات المسرح الملحمى – بل ومفهومه الكامل – لم تكن غير جدلية بأى حال من الأحوال ، كما أنه لا يمكن للمسرح الملحمى أن يُقَدَّم دون عنصر ملحمى. ورغم هذا فإن فى ذهننا تحولاً ضخماً(١١).

ما الفارق ، إذن ، بين الملحمى والجدلى ؟ وما الذى يجنيه بريخت بتسمية هذه النصوص الجديدة " جدليات فى المسرح" ؟ (GW 16, PP.869-941) (1951-6) . لقد شعر بريخت بأن مصطلح "الملحمى" لم يقدم تعريفًا مضبوطًا للحالة المتغيرة للأشياء. وقد كتب سلسلة من الملاحق لـ"الأورجانون الصغير" ؛ لأنه اعتقد أن "الملحمى" كان تصنيفًا شكليًا للغاية لنوع المسرح الذى كان يحاول أن يحققه ، منذ تسببت معارضته بالمسرح "الدرامى" فى كثير من سوء الفهم. ورغم أن المسرح الملحمى كان الشرط الضرورى للمسرح الجدلى فإنه لم يكن قادراً بذاته على إطلاق طاقات الإنتاج والتحول فى المجتمع ، وهى المكمن الحقيقى لمصادر البهجة (GW 16, P.870) .

هنا يأتى دور المسرح الجدلى كصيغة للتجسيد المسرحى قادرة باستمرار على كشف المتناقضات فى الأحداث والأشياء التى تختارها للتقديم :

> **هذه التقنية تسمح للمسرح بالإفادة من المنهج العلمى الاجتماعى الجديد الذى يسمى المادية الجدلية. إن هذا المنهج يتعامل مع المواقف الاجتماعية باعتبارها مواقف فى طور التكون ، وهو يبحث عن كل متناقضاتها بهدف الكشف عن قوانين حركة المجتمع. إن هذا المنهج لا ينظر إلى شىء باعتباره معطًى ثابتًا إلا إذا كان فى حالة صيرورة ، أو بمعنى آخر ، إلا إذا كان فى حالة تناقض مع ذاته. وهذا ينطبق أيضا على تلك المشاعر والآراء والمواقف الإنسانية التى تعكس حياة البشر المشتركة فى أى وقت من الأوقات(١٢).**

هذه المتناقضات ليست متعارضة جوهريًا ؛ بل إنها تشير إلى الشيء و ذاته في الوقت نفسه من خلال أوجهه المتناقضة (وتعد مسرحية بريخت "إنسان سيتزوان الطيب" نموذجًا دالاً في هذا السياق). إن المتناقضات تكمن في أي موقف متعين ؛ فليس هناك معنًى موحداً أو متفقًا عليه. والمتناقضات تظهر باعتبارها تعبيراً عن الشروط الاجتماعية المقدمة ، بل إنها في الحقيقة شروط قابلية التقديم ذاتها. وافتراض ضرورة وجود وحدة مبني على الأمل العقيم (شأن الأنا في طور المرآة عند لاكان) القائل بأنه ما دام هناك انقسام فلابد أنه كانت هناك وحدة ، لكن الأفراد هم الذين ينتجون المتناقضات وبالتالي فإن العالم لابد من أن يكون موضوعًا للنقد والتغيير. والإجراءات الجدلية تشير إلى العلاقات بين الأفراد وعلاقاتهم المتناقضة في الحياة الاجتماعية.

إن عروض المسرح البرجوازي دائمًا ما تستهدف تلطيف المتناقضات ، وإلى خلق تساوق مزيف ، وإلى تقديم الصفات المثالية. فالشروط الموضوعية تقدم كما لو كان من المستحيل تقديمها بشكل آخر. . . وإذا كان هناك أي تطور فهو دائمًا تطور مضطرد، لا يهتز أبدًا ، وهذه التطورات دائمًا ما تحدث داخل إطار محدد لا يمكن اقتحامه(١٣).

لقد شعر بريخت بأن المسرح الملحمي ، عن طريق تركيزه المستمر على الوسائل التقنية التي وفرتها التكنولوجيا الجديدة ، لم يستطع أن يضع نصب عينيه وظيفة تلك الوسائل ، ولا أن استخدامها في المقام الأول كان يستهدف الملاحظة النقدية واستنفار الفعل في المجال الاجتماعي. إن الأورجانون الصغير للمسرح الذي كتبه بريخت كثيراً ما يُشار إليه بأسلوب برامجي ، أي كقائمة من التعريفات والتوصيات ، وقد سجل بريخت وجهة نظره فيه بشكل ملخص في حوارات المسينجكاوف :

بشكل أو بآخر أكملت الأورجانون الصغير للمسرح ، وهو ملخص قصير لـ "المسينجكاف". الفرضية الأساسية : إن نوعًا معينًا من أنواع التعليم هو أهم أنواع المتعة في عصرنا ، ولهذا

السبب يجب أن يلعب دورًا كبيرًا فى مسرحنا. بهذه الطريقة استطعت أن أتعامل مع المسرح باعتباره مشروعًا جماليًا ، ولهذا كان من السهل علىّ وصف الابتكارات العديدة. وبهذه الطريقة يخسر الموقف النقدى المتعلق بالعالم الاجتماعى بغض اللاحسى ، والسلبى ، واللافنى ، وهى الأشياء التى استخدمتها الجماليات السائدة فى السيطرة عليه(١٤).

وتعد حوارات المسينجكاوف (١٩٢٧–١٩٥١) بحق أهم إنجازات بريخت ، وإن لم يتم مناقشاتها كثيرًا ربما بسبب طولها (GW 16, PP.499-650) وكلمة مسينجكاوف فى العنوان الألمانى تعنى "مزاد النحاس" ، وهى استعارة تعتمد على قصة (يقصها متحدث على آخر) تدور حول نزاع بسبب بيع بوق **Trumpet**:

إن خصوصية غرضى تستوقفنى لدرجة تجعلنى غير قادر إلا على مقارنة نفسى مع رجل ، يتاجر ، مثلاً فى مخلفات المعادن ، ولذلك يتجه إلى فرقة موسيقى نحاسية لا يشترى بوقًا ، بل ، دعنا نقول ، مجرد نحاس. إن بوق العازف مصنوع من النحاس ، أوقيات عديدة من النحاس. على أى حال ، تلك هى الطريقة التى غزوت بها مسرحكم للعثور على أحداث تقع بين الناس ، كتلك التى تحاكونها بطريقة أو بأخرى حتى ولو كانت محاكاتكم لغرض مختلف تمامًا عن إرضائى. ولكى نبلور ما أقول إننى أبحث عن أسلوب للعثور على أحداث تجرى بين الناس لكى يتم محاكاتها لغرض بعينه ، وقد سمعت أنكم تقدمون مثل تلك المحاكاة ، والآن يحدونى الأمل فى معرفة ما إذا كانت تلك المحاكاة هى التى أستطيع استخدامها(١٥).

هنا يمثل البوق المسرح بمفهومه القديم ، ويمثل النحاس المادة المسرحية التى سيُعاد توظيفها. إن التاجر الذى يريد شراء النحاس يعنيه قيمة النحاس فقط ولا تعنيه

قيمة البوق ، ولذلك إذا عرض عليه البوق فلن يهتم بقيمته كأداة موسيقية. وبنفس الطريقة فإن "الفيلسوف" فى حوارات المسينجكاوف (وهو الذى يقص القصة) لا تعنيه عظمة أو هالة فن درامى معين ، ولكن يعنيه إمكاناته كمادة تصلح لوظيفة مغايرة ، وبالتحديد ما يمكن أن يقدمه المسرح القديم لمسرح جديد ، يسميه بريخت "مسرح" لكى يفرقه عن ذلك القديم. وأكثر من ذلك ، فإذا كان البوق "فنًا" والنحاس "مادةً" يظل السؤال مطروحًا عن المدى الذى استطاع به الفن القديم أن يكون منصفًا للواقع. إن الفيلسوف يعنيه ما يتم تقديمه ، لا التقديم ذاته. إن قيمة التقديم تعتمد على الدرجة التى استطاعت بها أن تمسك ، بكل الوسائل الممكنة ، تلك الحقيقة المتأرجحة للحظة الراهنة.

إن النزاع الحادث فى حوارات المسينجكاوف يتشارك فيه فيلسوف ، ودراماتورج (مستشار مسرح عام) ، وممثل ، وممثلة ، وهم يعقدون لقاءات لمناقشة ما يمكن عمله لتحقيق فن مسرحى جديد. وهذه المجموعة من النصوص لم تحدث خلافات فى استقبالها كما حدث مع الأورجانون الصغير ، وربما يعود ذلك إلى شكل الحوار الذى كتبت به ، وهو الحوار الذى كتب لكى يجسد على خشبة المسرح (وقد قام مسرح البرلنير إنسامبل بتقديم أجزاء منه عام ١٩٦٣). وفى حوارات المسينجكاوف يقدم بريخت معياراً نقديا أيديولوجيا للمسرح التقليدى ، محللاً وظيفته الاجتماعية وتأثيراتها. إنه لا يكتفى بمجرد فحص التأثير الجمالى لمثل هذا المسرح ، وهو إعادة التوازن للعواطف الإنسانية ، ولكنه يفحص هدفه وتأثيره السياسى (الذى يمكن تفسيره بأنه التخلص من مشاعر التمرد). ويقترح بريخت التقليل من شأن العناصر الطقسية للمسرح لكى يتم التركيز على التجريب : فالمسرح يجب أن يختبر القوانين غير المقننة للمجتمع. إن على الفن أن يلعب دوره فى التغيير العام للمجتمع ، وعلينا أن نتوقف عن التعامل معه باعتباره مملكة مستقلة.

ومن خلال الحوارات يتخذ المتحاورون مواقف معينة فى الجدل الدائر ، رغم أن الفيلسوف هو الذى يفوز فى النهاية. إنه يمثل هؤلاء الذين كانوا أول من قدموا اكتشافات علمية ، إنه هو الذى يريد أن ينبذ قيمة البوق ويعيد استخدام مادته. إنه

يقف فى صف المسرح الجديد الذى يستهدف تغيير المجتمع ، كما غير ماركس الفلسفة بسعيها لتغيير العالم وليس مجرد تفسيره.

ومن الناحية الأخرى فإن الممثل يرغب فى الحفاظ على الحالة الراهنة للمسرح ؛ لأنه من الواضح أنه يواصل إظهار تفضيله لتراجيديا القدر. أما هدف الفيلسوف فهو إظهار الإستراتيجيات الخفية للسلطة والمتضمنة فى هذا النوع من الدراما ، وإيضاح أن استقلال الفن يظاهر ويسوغ المؤسسات القائمة بشكل يفتقر إلى الحكمة. ووجهة نظره أن المحاكاة ، أو تقليد الفعل ، تؤدى إلى تجاهل التناقضات القارة فى العالم ، وهذا بدوره يؤدى إلى استبعاد كل محاولات تغييره. وبدلاً من ذلك فهو يدعو إلى مفهوم جديد للواقعية تستخدم فيها الوسائل الجمالية لتقديم العالم كما لو كان فى طور من أطوار التغير ، ووظيفة عناصر التغريب هنا هى الكشف عن الطريقة التى تعمل بها قوانين المجتمع ، وذلك لإظهار أن لا شىء هناك اعتيادى أو طبيعى لكل الأزمنة ، وبذلك الأسلوب تتداخل هذه العناصر فى أطوار التغير. بهذه الطريقة يصبح الوضع الراهن موضوعاً للتحليل التاريخى ، شأن ما يحدث فى "مشهد الشارع" (الذى أعيد دمجه فى نص حوارات المسينجكاوف) حينما تكون رواية الشاهد إعادة بناء تاريخية لحادثة وقعت بالفعل. هنا يبرز مفهوم جديد للفن ، هو الفن كممارسة اجتماعية ، تحتل فيه العواطف مكانها دون أن تتعارض مع العقل. وفى النهاية يوافق الممثل والممثلة على أن مطلب الغوص العلمى فى الواقع لا يؤذى المسرح ؛ فكما يتغير الواقع على الفن ، فإنه يتغير أيضاً إذا ما كان له أن يتفهم الواقع الجديد.

وهناك مشاهد تجريبية مختلفة مثبتة فى تلك الحوارات بغرض إظهار الطريقة التى يجب اتباعها فى أداء الكلاسيكيات فى الوقت الراهن. ففى مسرحية شيللر ماريا ستيوارت ، على سبيل المثال ، يتم التقليل من شأن الصراع بين الملكتين إلى مستوى مشاجرة بين بائعتى سمك متنافستين ، مع أداء النسخة الأصلية للنص إلى جانب النسخة المعدلة.

يقول مقال نقدى عن عرض حوارات المسينجكاوف ما يلى :

إنه عرض للبرلينر إنسامبل يمزج كل الأشياء فى شىء واحد : النقد والأمثلة والإخراج والفن الدرامى والكتابة الأدبية ؛ فهناك أربعة أشخاص : فيلسوف ودراماتورج وممثل وممثلة يعقدون مناقشة عن المسرح ، وهى مناقشة يعترضها ويلحقها مقتطفات درامية وسينمائية بغرض ضرب الأمثلة والأمثلة المضادة . . . فالمناقشة النقدية للمسرح ذاته تحولت هنا إلى مسرح. الآراء المطروحة لم تكتف بأن تبقى مجرد آراء ، بل أصبحت مؤثرات درامية ، وهكذا أسفر النقد عن رثاء ورطانة شعبية وتعبيرات عاطفية ، كاشفًا عن تأثير توضيحى وعقلانى مباشر. (Die andera Zeitung, Hamburg, 1963 عن كتاب Wyss, 1977, p.401).

وتقدم مسرحية بريخت "إنسان سيتزوان الطيب" (١٩٤١-٣) نموذجًا جيدًا لممارسات بريخت الجدلية فى المسرح. وفى هذه المسرحية نرى ثلاثة آلهة أرسلتهم السماء لاكتشاف ما إذا كان العالم من النوع الذى يسمح لعدد معقول من البشر بالعيش حياة تستحق هذه التسمية. فقد سمعت الآلهة لشكاوى من أساليب الجنس البشرى لألفين من السنين ، لكنهم يلاحظون أن القضية ليست فى طيبة أو شر بنى الإنسان ، ولكن فى كفاية العالم كما هو عليه. ولهذا يتم إجراء تجربة تراقب فيها الآلهة كيف تجرى أمور العالم. والآلهة تظهر مرتين ، مرة عند بداية المسرحية حين تبدأ التجربة ، ومرة عند نهايتها حين ينطقون بحكمهم عليها ، وما بين المرتين لا تظهر الآلهة إلا فى حلم أو كمراقبين.

تبدأ الآلهة فى البحث بلا جدوى عن مأوى يقضون فيه الليل ، حتى ترحب بهم العاهرة شين تى Shen Te. وهم يطلبون منها عدم الإفصاح عنهم حتى لا تسوء سمعتهم ، أى أن المسرحية تقدم الآلهة كرجال مجربين حريصين على الحفاظ على

سمعتهم. وقبل مغادرتهم تعطى الآلهة شين تى مالاً نظير مأكلهم ومسكنهم ، وبهذا المال تحاول هى أن تبدأ مشروعًا تجاريًا. لكنها تفشل فى الجمع بين حياتها الفاضلة ومشروعها التجارى. ولكى تواصل الجانب التجارى فى حياتها تقوم شين تى باختراع شخصية ابن عم لها هو شواى تا Shui Ta ، وهو شخص "سيئ" يستطيع رفض ما لا يريد. وهدف المسرحية هدف جدلى واضح : لا يستطيع بنو البشر أن يكونوا طيبين إلا إذا كانوا سيئين فى الوقت ذاته ، ولهذا السبب يجب تغيير العالم.

تضطر الآلهة لتغيير بعض شروط "تجربتهم" ؛ لأنهم فى طور بحثهم المضنى لا يستطيعون العثور إلا على إنسان واحد طيب وهو شين تى. وفى النهاية يسرعون بالرحيل ، لا يملكون إلا خيار الخروج من التجربة. هكذا يطرد العالم السيئ الآلهة ، تاركين بنى البشر ليواصلوا التجربة لأنفسهم. وتنتهى المسرحية بتحد جدلى للمشاهدين ، الذين يترك لهم أمر تبرير ترك أمر وجودهم فى يد الآخرين ، بدلاً من تبرير سلوكيات الآلهة. فلا اللاهوت ولا الناسوت بقادرين على تقديم الحل ، وهكذا فعلى الرجال / النساء أن يبرروا أساليب الرجال / النساء للرجال / للنساء (يتناسب مع هذا انقسام شين تى بعامل ذاتى).

مع بداية المسرحية تحتل العاهرة شين تى المرتبة الأسفل فى النظام الاجتماعى الاقتصادى : إنها تبيع نفسها. وهنا نرى مرة أخرى كيف تحول حب الآخر إلى سلعة (كتبت المسرحية لأول مرة عام ١٩٣٠ فى شكل سكتش قصير عنوانه die ware lieba وكلمة ware تعنى سلعة وكلمة wahre تعنى حقيقى ، ومن هنا التعارض بين "السلعة / الحقيقى" وعبر عطايا الآلهة تستطيع شين تى تسلق درجتين من درجات السلم ؛ فبعد شرائها لدكان تبغ تستطيع شين تى أن تعد نفسها من بين أفراد البرجوازية الصغيرة ، أى أعلى من العمال. وفى الوقت نفسه فإن أولئك الذين يفقدون دكانهم يهبطون درجات السلم ، فهم يفقدون مأواهم وينضمون إلى البروليتاريا الرثة Lumpen Proletariat (وهى الجموع "المتأرجحة" من سواقط البرجوازية ، وهم عرضة للسقوط أمام الأيديولوجيات والحركات الرجعية مثل الفاشية). ووضع شين تى الجديد يسمح بالتدخل مع قوانين التبادل الرأسمالى ؛ فهى كامرأة فى مجال الأعمال الحرة لا تستطيع أن

تجنى ربحًا إلا بالحرص الشديد فى معاملاتها. من هنا تنبع الحاجة إلى "ابن عم سيئ" يقوم بحماية التجارة ، فيما تتجنب هى كـ "إنسان طيب" عمليات البيع والشراء. بهذه الطريقة يتمكن بريخت من عرض الانقسام الحقيقى فى الفرد البرجوازى إلى ذات أخلاقية خاصة وذات تجارية عامة. وانقسام الإنسان كتجسيد للرأسمالية لا علاقة له بأى نظريات عن انفصام الشخصية ؛ فالانقسام إلى هو/هى يمثل صورة مرئية للتناقضات الموضوعية للرجل/المرأة فى العالم البرجوازى الرأسمالى ، أى أنه صورة لظروف الاغتراب. والحفاظ على "النصف الطيب" يعنى السماح لـ "النصف السيئ" بالبروز إلى المقدمة رويداً رويداً ، لإظهار أن العطاء ممكن فقط فى حالة تحقيق ربح. و"النصف الطيب" يتأثر بذلك لأن "النصف السيئ" يعمل على إبعادها عن هؤلاء الذين تبغى مساعدتهم ؛ فالأسرة يتم تسليمها للبوليس ، أى أن الناس الكبار تمت خيانتهم. من هنا فإن الإنسان الطيب يتم عزله عن طريق أفعال الآخر السيئ. إن طيبة شين تى تتحول إلى مجرد طيبة خاصة ، شأن ما يحدث من حبها لطفلها الذى لم يولد ، فيما يتحول شواى تا السيئ إلى شخص عام أكثر وأكثر مؤثراً بذلك على شين تى.

إن عزلة الطيبة بهذا الشكل يؤدى ، فى المسرحية ، إلى ازدهار البرجوازى ؛ فالتاجر يتحول إلى رأسمالى. فالسلعة سواء أكانت رجلا أم امرأة تساوى أقل من قيمة السلعة التى يعمل ، أو تعمل ، لها (قارن ذلك مع مسرحية تطبيق الحد The Meusures Taken). والفقراء يتحولون إلى عمالة رخيصة تضمن الحياة الرغدة لشين تى. وإجابة سؤال الآلهة : "ما علاقة التجارة بالحياة القويمة القيمة ؟"(GW 4, P.1530) هو أن مثل تلك الحياة فى العالم المعاصر ممكنة فقط إذا كانت لديك تجارة جيدة . . وذلك تحدٍ جدلى آخر.

إن ازدهار شين تى يتوازى مع ازدهار حبيبها "صن" ومع أفول حبه لها. ويظهر "صن" فى بداية المسرحية وهو عاطل ، وينتمى إلى البروليتاريا الرثة Lumpen Proletariat. ولكنه كطيار يستطيع العثور على عمل ، وهو عمل يبدو مرضياً ؛ لأن قيادة طائرة يدل على الطموح الإنسانى : "واحد منا على الأقل سوف يسمو فوق هذا البؤس ، واحد

على الأقل سوف يسمو علينا جميعًا"(p.1538). ورغم ذلك فليس بوسع صن اختيار ظروف طيرانه ؛ فالأمر يصدر إليه بالطيران ليلاً حيث يصعب رؤية أى شىء. ويظهر أن عمله يتحول إلى عمل مغترب فى النهاية ؛ فهو يعمل عند محتال يؤجره لمن يدفع أكثر. وهكذا يظهر أن "الذات الخاصة" لـ"صن" يتم تلويثها شأن ما يحدث لـ "شين تى". فهو أيضًا يقع وسط مجموعة من المتناقضات : أن بوسعه أن يسلم نفسه للحب فى حالة واحدة هى التخلى عن وظيفته(p.1542). والطيران ، مع هذا ، ليس دالاً على وظيفة فقط بل إنه دال على التقدم التكنولوجى ، وقد كان هذا مستقبلاً جديداً فى القرن العشرين (قارن ذلك مع مسرحية بريخت الطيران فوق المحيط ، ٩-١٩٢٨) أى إنجاز يتشارك فيه المجموع بدلاً من أن يستولى عليه فرد ، إنجاز يتطلب قواعد جديدة للعلاقات الاجتماعية. وذلك كله بعيد عن الحالة هنا : إن صن يشق طريقه القذر صاعداً لكى يصبح رئيسًا وبرجوازيًا صغيراً طموحًا لا تعنيه العلاقات الإنسانية. وفى النهاية يتم إنقاذ شين تى من زواج كان يمكن أن يحرمها من مالها ورجلها معًا. وهذا يمثل بصورة مصغرة العنصر الكوميدى فى الزواج البرجوازى الذى يصدق فيه الفرد بأنه قادر على الحفاظ على حريته عن طريق لعب دور إنسانى بشكل مستتر فيما يعيش فى مجتمع لا إنسانى بشكل معلن. ومع ذلك فإن نهاية المسرحية تعد نهاية تراجيدية فى حالة واحدة فقط وهى أن ينسى المتفرج التجربة ويستغرق فى المحاكاة ، متجاهلاً حقيقة أن شين تى / شواى تا شخص واحد (مثل أنًا ١ أنًا ٢ فى مسرحية الخطايا السبع المميتة).

إن الطبيعة التجريبية للمسرحية تكشف عن نفسها فى عناصر إعادة التقديم الكوميدية ، والتكرار ، والمدى الذى استخدمت فيه عناصر التغريب وخاصة استخدام الأغانى واستعادة الماضى. وللأغانى هنا وظيفة قطعية مكافئة ؛ فهى تستخدم بعض الاستعارات التى يتضح تحققها فعليًا. فتجارة التبغ مبنية على الدخان الذى يتلاشى مخلفًا وراءه اللاشىء : فـ "أغنية الدخان" (p.1507) تدور حول الأسرة التى باعت تجارتها ففقدت الأمل فى اللحظة الراهنة ، كما تدور حول آمال شين تى فى الحب ، والذى يعتمد هو الآخر على دخان تجارة التبغ. وبالمثل فإن "أغنية بائع الماء فى المطر"

(pp.1526, 1587) تسير فى خطى التطورات الاقتصادية فى المسرحية. ففى المشهد الثالث تقوم شين تى بشراء الماء بالرغم من توافر المطر ، لأنها تريد الاحتفال بحبها لـ "صن" عن طريق فعل طيب. ويظهر المشهد التاسع العلاقة المغتربة بين صن و شين تى (متقمصة شواى تا) ؛ ففى هذه المرة لا يشترى شين تى أى مياه. وهذه الأغنية تعد أمثولة اقتصادية ؛ لأن المطر لا يعد خيراً من خيرات الطبيعة بالنسبة لبائع الماء ؛ لأن الماء كسلعة تجارية يفقد بالتالى قيمته. ومن وجهة نظره فهناك كارثة فى فائض الإنتاج ، وهى المشكلة التى تحل فى العالم الرأسمالى عن طريق التخلص من المنتج الفائض ضمانا لتحقيق الأرباح : فالمستهلك هو الذى يدفع سعراً عالياً ، إلا أن الموقف مختلف مع التاجر الصغير ؛ لأنه يتعرض للإفلاس. ورغم هذا فالإفلاس ليس شيئًا حتمياً طالما أن القوانين الاقتصادية هى التى تحدد قيمة الشىء.

هذه إذن مسرحية حافلة بالمتناقضات التى تحث المتفرج على تبنى موقف جدلى ، فكيف كان استقبالها إذن :

> **هل إنسان سيتزوان الطيب دراما سياسية ؟ هل يجب علينا أن نقيسها بالمعايير السياسية ، أو نكيفها لموقف سياسى ؟ باستطاعتنا ذلك ، وقد نقدم عليه ، ولكن لا شىء يضطرنا لذلك. وما دام الأمر كذلك فهذا معناه أعلى درجات المديح.(Die Tat، 1943 فى كتاب(Wyss, 1977, p.221). لقد تصادف أن إنسان سيتزوان الطيب أمثولة ، مسرحية تعليمية ، ويبدو أنها مثل جديد على أنها تدين بأشياء لنظرية "المسرح الملحمى" المستفزة التى كتبها بريخت وهو شاب (فالكاتب الآن فى النصف الثانى من الأربعينيات). ومن المأمول ألا ينتظر الآن من الخطوط العريضة المفككة لهذه النظرية ، التى قدمها شاب متهور معاد لأفكار ليسنج ، إلا أن تكون ذكريات أدبية ، مطبوعة فى بروجرام المسرح. ونحن نفضل أن نتحول من هذه النظرية الرمادية ،**

أو بالأحرى المتجهمة ، نحو شجرة الحياة الذهبية ، نحو مسرحية بـريخت القـادمـة.(Neue Züricher Zeitung, 1943 كـتـاب عن Wyss, 1977, p.223).

ويستمر المقال الأول حتى يفرق بين كتاب المسرح السياسيين والسياسيين الذين يكتبون للمسرح (وهذه ترجمة بتصرف لتوضيح النقطة). ويشير كاتب المقال إلى أن الحالة الأولى (التى تتضمن بريخت) تتضمن تجاوز ما هو سياسى "وتم الاحتفاظ بعمقه ، وتحديه بتطورات الحياة ، واستخدم لكى يلعب دوراً رئيسياً فى أعمق معانى العمل"(Die Tat, Wyss,1977, p.221). وأيّاً ما كان معنى هذا الكلام ، فإنه بالتأكيد لا يتضمن أى مفهوم للصراع الطبقى ، ربما باستثناء الإحالة إلى السياسيين كُتَّاب المسرح.

ورغم ذلك كله فإن أهم ما فى مسرح بريخت الجدلى هو أنه لا محيص له عن تجسيد الصراع الطبقى عن طريق استيعابه المتعمد للمتناقضات الاجتماعية. إن السعادة أو البؤس الإنسانيين بالنسبة لبريخت ليسا شيئين فوق مستوى الصراع الطبقى بل أنهما ملتحمان به التحاماً. إن العواطف الإنسانية التى يقوم بتحليلها لا يتم حلها عن طريق المواقف البطولية التقليدية ، ولكنها تخضع لعقل يجعلها موضوع متعة ، لأنه يشجع المتفرج على النظر إلى تلك المتناقضات باعتبارها مثمرة من جهة عبثيتها ذاتها ، وذلك شىء ضرورى ولازم للانتقال من الوضع القديم إلى الوضع الجديد. إن المتعة تتحقق من خلال تبنى تلك الرؤية النقدية القادرة على التقاط تحولات المعنى ، سواء أكانت كوميدية أم تراجيدية (راجع الفصل الثالث لمزيد من التفاصيل حول المبدأ الكوميدى). إن الثابت هو المفزع ، والتوقف عند لعن بريخت مع مدحه مدحاً باهتاً من وجهة نظر إنسانية (هيومانية) لا يعد بالتأكيد استجابة كافية لتجاربه المستفزة.

لقد كتب بريخت سلسلة من النصوص المتناثرة (١٩٢٧-١٩٣٢) والتى وضعت تحت عنوان مذكرات مختصرة عن الدراما الجدلية (GW 15, PP.211-25). وأول شذرة تحمل عنوان "ماذا تعنى الجدليات ؟" وهى تناقش قضية ما هو متوقع من المتفرج. يكتب بريخت قائلاً إن حال المسرح الآن يبدو وكأنه يراهن على براعة المتفرج :

من وجهة نظر المسرح الجديد قد لا يبدو إلا القليل ضد تبنى المتفرج لموقف ساذج ، هذا إذا كان مثل هذا الموقف ممكنًا. وهنا سوف نناقش حقيقة استحالة مثل ذلك الموقف وسبب تلك الاستحالة. وإذا ما سلمنا بهذه الاستحالة فالمطلوب من المتفرج هو سلوك طريق (أكثر إرباكًا) هو طريق تعلم شيء ما قبل توجهه إلى المسرح. إن المتفرج هنا يجب "أن يكون فى الصورة" ، جاهزًا ، "على علم"(١٦).

إن المتفرج يجب أن يكون جاهزًا لتلقى "ما يلقى عليه" من مواد إنسانية ، وأن يقوم بحلها لنفسه. أما هؤلاء الذين يفتقرون إلى أى فضول علمى فهم الذين سيفشلون فى فهم أن افتقاد المسرحيات للوضوح ذاته يمثل العلاقات الملتبسة والمتغيرة بين الناس : "إن علاقات الناس فى زمننا تفتقر إلى الوضوح" (GW 15, P.221).

إن هدف المسرح هو العثور على شكل قادر على تقديم هذا الافتقار إلى الوضوح بأكثر الصيغ الكلاسيكية الممكنة ، أى المحافظة على المسافة الملحمية. ولكن ذلك يتطلب نوعًا خاصًا من المتفرجين حتى ينجح العرض المسرحى : "إن المتفرج المستغرق فى الحدث المسرحى يجب أن تتم مسرحته ، وبالتالى يسرى قدر أقل من الأحداث فيه وقدر أكبر معه" (p.222) . إن إعادة بريخت توظيف خشبة المسرح بهذا الشكل تنم عن ممارسة مبنية على فهم حداثى واضح ، كما أنها مصممة لفتح أبواب جديدة للخطاب عن الكاتب والنص والمتفرج.

الهوامش

(١) GW 15, p.275.

(٢) واصل بنجامين (١٩٨٢) بحماس استخدام مصطلح بريخت "إعادة توظيف" (Umfunktionierung)، بل واصل النظر فيه باعتباره يعنى "تحويل أشكال وأدوات الإنتاج على يدى الإنتلجينسيا التقدمية -- وهى الإنتلجنسيا المعنية بتحرير وسائل الانتاج ، وبالتالى فهى نشطة فى الصراع الطبقى" ،(1982p.93) وراجع أيضًا الفصل الرابع من هذا الكتاب). وبريخت يستخدم هذا المصطلح فى حديثه عن السينما ، وبالتحديد عن مشاركته فى تحويل أوبرا البنسات الثلاثة إلى فيلم ، وهو المشروع الذى فكر فيه باعتباره "تجربة سوسيولوجية" ، والذى ذهب بسببه إلى المحكمة لأن الشركة المنتجة عدلت سيناريو الفيلم الذى يتسم بالمعارضة تعديلاً يصعب معه التعرف على الأصل (راجع GW 18, pp.139-209). وقد كان الفيلم من وجهة نظر بريخت فرصة لتعديل آليات الإنتاج. وكانت وجهة نظره أن الفيلم كان فى حالة تقنية بدائية وكان أيديولوجياً محصوراً فى إطار المحاكاة ، وبالتالى كان فرصة ممتازة للتدخل. وقد كان من الضرورى تنبيه مخرج الفيلم إلى أن سلبيات الآلية الإنتاجية هى بالضبط ما يمكن أن يكون ميزة ؛ لأنهم يفترضون مقدماً "إعادة توظيف" الفيلم : "إن تقنية الفيلم هى تقنية يمكن بواسطتها صنع شيء من لا شيء" (p.175).

(٣) GW 15, P.358.

(٤) GW 16, P.753.

(٥) فى إعادتى لتكوين أمثولات مسرحيات بريخت استعنت كثيراً بما ورد فى كتاب (١٩٨٠) Knpof بعنوان دليل بريخت.

(٦) CP 1, P.3؛ GW 2, P.432 بتصرف.

(٧) CP 1, P.55، GW 2, P.385.

(٨) CP 1, P.55، GW 2, P.458.

(٩) GW 16, P.548.

(١٠) GW 16, P.551.

(١١) GW 16, P.923.

(١٢) GW 16, P.682 & Willett, 1964, P.193.

(١٣) GW 16, P.706 & Willett, 1960, P.277.

(١٤) AJ, 18.8.48, P.518.

(١٥) GW 16, P.507 & Willett, 1965, PP.15-16.

(١٦) GW 15, P.211.

الفصل الثالث

النظرية فى التطبيق

الكوميديا بوصفها خطاباً

تبدأ مسرحية بريخت الاستثناء والقاعدة بافتتاحية يتوجه خلالها الممثلون للمتفرجين لكى يركزوا انتباههم على ما سيقدم من قص :

اختبر سلوك هؤلاء الناس بعناية

اعتبره مدهشًا رغم شيوعه

متعذرًا تعليله رغم عاديته

مستعصيًا على الفهم رغم أنه القاعدة

تشكك حتى فى أقل الأشياء لفتًا للانتباه ،حتى فى ذلك الذى يبدو

فعلاً بسيطًا لا ينم عن أهمية.

اسأل نفسك ما إذا كان هذا الفعل ضروريًا ، خاصة إن كان فعلاً عاديًا.

نحن نطلب منك بوضوح أن تكتشف

أن ما يحدث طوال الوقت ليس شيئًا طبيعيًا(١).

هل هناك علاقة بين تحدى فهم ما هو طبيعى وبين الكوميديا ؟ هل يمكن للمرء أن يستنتج أى شىء من مسرح بريخت الجدلى يساهم فى تكوين نظرية عامة عن الكوميدى ، رغم أنه شخصياً لم يفصح إلا عن القليل حول هذا الموضوع ؟

من وجهة نظر بريخت فإن ما هو كوميدى يعد ظاهرة مرتبطة بواقعها التاريخى ، أى شىء يمكن استخدامه لأغراض سياسية آنية. ومسرحه الجدلى يركز على ما أصبح كوميدياً فى لحظة تاريخية بعينها ، وأصبح الآن مفارق لسياقه التاريخى. وهذا شىء مختلف عن وجهة النظر التى ترى أن الكوميدى خاصية فطرية ،مع ما يستلزمه ذلك من القول بأن هناك نوعًا يسمى الكوميديا. ومثل هذه النظرة لا يمكن إلا أن تكون نمذجة لموقف تاريخى محدد. وعلى سبيل المثال فإن مصطلحًا مثل "الكوميديا الاجتماعية" يفترض أن الكوميديا تنبثق عن تفاهات إنسانية سرمدية ،ينظر إليها باعتبارها جزءًا لا ينفصل عن طبيعة بشرية ثابتة. أما بالنسبة لبريخت فالكوميديا "تقتبس" ما لم يكن "طبيعيًا" أبدًا. إن الضحكة على "غير الطبيعى" هى التى توفر وسيلة الهروب من تحكمات المجتمع الأيديولوجية. وبريخت يجد مصدر الكوميديا فى طبيعة المجتمع وليس فى "طبيعة" الفرد.

لقد حاولت النظرية التقليدية للدراما دائمًا أن تفصل بين الكوميديا والتراجيديا: "كل التراجيديات تنتهى بالموت/كل الكوميديات تكتمل بالزواج" (Byron,Don Juan,III,ix). وهذا يفترض أن الموت هو بؤس مفترض والزواج سعادة مفترضة ، وبذلك يتم إبداع خطاب يحاول تطبيع نظام اجتماعى معين ، وأن يمنحه طبيعة محتومة يفترض أن لها نفعها. وتلك بالضبط وجهة النظر التى يتوق الخطاب البريختى لهدمها. وما يعطى نظرية بريخت جوهرها الثورى هى أنها هجوم على نظام صلب ، بينما كانت وظيفة الكوميديا بشكل عام هى الحفاظ على النظام الراسخ الموجود.

إن ما يسميه بريخت "المضحك اجتماعيًا" ، والذى يختلف كلية عن "المضحك أبديًا" (Theaterarbeit,1952,p.42) لا يتشابه مع الكوميديا الاجتماعية ؛ لأنه لا يعنى بنقد تقاليد عصر بعينه(٢). إن الهدف هنا ليس إيجاد منفذ للضحكة باعتبارها ظاهرة كونية كما يقال ، ولكن توجيهها إلى إدهاش المتفرج الذى يتعلم كيفية تقدير ما يتيحه له هذا الإدهاش من تميز زمنى. إن هدف الكوميديا هو التناقض التاريخى وأساليب الحياة المزيفة لمجتمع بليت معتقداته بعد أن خلفها التاريخ وراءه بزمن طويل. ومن وجهة نظر

بريخت فإن المتعة النابعة من هذا الجهد تتمثل فى الوعى الحيوى المتنامى بأن هناك لحظة ستشهد توجه العملية الجدلية صوب التغيير والإصلاح ، وهكذا فإن الكوميديا يمكن أن تصبح أداة للتغيير الاجتماعى.

إن المعنى الرئيسى المتضمن فى هذا المبدأ هو أنه لا وجود للكوميديا المطلقة أو التراجيديا المطلقة : فاللقاء التاريخى الفاشل يمكن أن يظهر إما فى الكوميديا وأما فى التراجيديا وأما فى كليهما. إن مسرحيات بريخت لا تخضع للمفهومين التقليديين للنوعين المسمين كوميديا وتراجيديا ؛ لأن السياق التاريخى وحده هو الذى يحدد ما إذا كانت سلسلة من الأحداث تكتب أو تقرأ كقص كوميدى أو تراجيدى. إن هذين التصنيفين لا يمكن النظر إليهما باعتبارهما خاصتين متعادلتين ، أى كجوهرين يمكن جمع شملهما ، كما هو الحال فى التراجيكوميدى ، ولكن كشيئين ينضفران بطريقة متكافئة : فالكوميدى يمتزج بالجاد حين يتم الكشف عن ارتباطهما بالوقائع الاجتماعية والتاريخية. إن الفصل الأدبى بينهما إلى نوعين هو فى ذاته فعل أيديولوجى.

التغريب والكوميديا

كيف يمارس بريخت إذن نقض التعارضات المواسية فى كيفية تقديمنا الأيديولوجى للعالم ؟ إن وسائل التغريب ، وهى أداة بريخت الرئيسية فى تغريب ما هو "طبيعى" ، تجعل من الممكن تقديم الطبيعة الجدلية للعالم : فذلك هو هدفها. إن مسرح بريخت هو تدريب يظهر فيه عكس المسرح لذاته ، أو إقلاقه المستمر لاستغراق المتفرج ، ويستهدف الإشارة إلى الحياة باعتبارها جدلاً ، أى محاربة مستمرة لهذا الاستغراق خارج حدود المسرح.

ما علاقة التغريب بالكوميدى ؟ إنهما ليسا الشىء نفسه ؛ لأن التغريب يمكن أن يجعل موضوعاً يظهر بشكل تراجيدى أو كوميدى باعتبار أن الحالين متماسا الحضور وليسا مستقلين بأى حال من الأحوال. وفى مشهد من فيلم كيروساوا ران ، المأخوذ عن

مسرحية الملك لير ، يظهر اللورد هايدتورا وهو يجرى مسرعًا عبر أحد السهول بخطوات قصيرة متقافزة ، لا تتناسب إطلاقًا مع رجل عجوز ، بل هى أقرب إلى خطوات الطفل ، ولذلك فهى خطوات كوميدية ؛ لأن الطفل لا يمكن أن يكون لديه هذه القوة اللازمة للجرى بهذا الشكل. فهذا الجرى لا يمكن أن يجريه أحد إلا فى مضمار الجرى. إن حلول هذا المزيج من مهارة العداء وجرى الرجل العجوز/الطفل فى معاناة ورعب ، من اللاشىء إلى اللاشىء ، محل الفعل الطبيعى للجرى يستخدم مؤثرًا كوميديًا فى موقف تراجيدى. وفوق ذلك فهو يعرض للمتفرج المستغرق كلاً من الموضوع المغرَّب هايدتورا ، بطفوليته الفظة وقسوة فؤاده ، والنظام الحاكم الذى لا يبدو غريبًا فى العصر الحاضر رغم اهتزازه ، ولهذا كله فهو بالنسبة لكيروساوا – بريخت دعوة للنظر النقدى فى الأبنية الحاكمة السائدة.

إن بريخت يتجاوز التقاليد المسرحية السابقة التى تتعمد إظهار الأشخاص والأحداث بشكل غريب ، ولكن فى إطار من الأسلبة والطقوسية ، وبدون دعوة إلى التداخل. مثل هذه الأسلبة هى طريقة لتكرار أساطير تنتمى إلى نظام اجتماعى سابق يحتل فيه كل شىء مكانه سليمًا. ولكن بريخت يشير إلى العكس ،إلى أن الأشياء فى العالم قد تم تغريبها بالفعل ، ولكننا لا ننتبه لذلك طالما أن هذه الأشياء تؤدى أغراضها الآنية. إن الشىء ليس هو ما تقول اللغة أنه هو ، كما يوضح ذلك ميشيل فوكو (١٩٨٣) فى مناقشته للوحة ماجريت هذا ليس مزمارًا(*). إن عنوان اللوحة يذكرنا بأنها مجرد تصوير ، وأن قد المظاهر تخدعك. إن المنحى الكوميدى أو التراجيدى للشىء هو إمكانية كامنة دائمًا ، وهى إمكانية يتم إظهارها وتوضيحها للمتفرج البريختى الذى يدفع إلى ملاحظة المؤثرات الحقيقية للموضعة بكل تغريباتها التى تنتج الشىء وتسيره. إن الكوميديا أو التراجيديا هى نتيجة إظهار الشخصيات لتلك التغريبات عن طريق التمثيل الإيمائى الذى يستخدمونه لمواصلة لعب الذوات المنقسمة. إن الإيماء البريختى هو

(*) رينيه ماجريت (١٨٩٨ – ١٩٦٧) René Magrihe : رسام بلجيكى معاصر ، سوريالى النزعة. (المترجم)

الوضع المحسوب الذى يُمكِّن الممثل من إظهار اغتراب الشخصية عن الدور المسند إليه ، وهو يقوم بهذا عن طريق تقديم مواقف وإيماءات وأساليب حديث متناقضة تكشف عن الفارق داخل الذات ،أى وجوده لذاته فى معارضة وجوده للآخرين الذين يجابهونه وهم منقسمون على شاكلته ؛ ذلك أن التغريب لا يتعلق فقط بالأشياء ولكن بالأفراد أيضًا ، واللعب بالمتناقضات الجدلية فى اللغة لا يفرق بين الاثنين.

لقد كانت رغبة بريخت الطوباوية هى إعادة إنتاج متفرج يبتهج إزاء تناقضات عالم مغترب بالضرورة – غرابة عالم فى تغير دائم ، وتبدل مستمر بين صورة المرء وخلفيته فى حركة جدلية :

> **إن مسرح عصر العلم فى وضع يمكنه من تحويل الجدليات إلى مصدر للبهجة. إن فجائية التطور المنطقى المتواصل أو المتعرج ، وعدم استقرار الظروف ، والمزحة الناتجة عن المتناقضات وغير ذلك : كل هذه طرق للاستمتاع بحيوية الإنسان والأشياء والإجراءات ، وهذه الأشياء تزيد من قدرتنا على العيش واستمتاعنا بها فى الوقت ذاته(٣).**

وفى رأى بريخت فإنه أمر مبرر علميا أن نقوم بتحليل التفاعل بين الذوات بواسطة وسائل التجريب فى المسرح ، وأنه إذا تم التوصل إلى نتيجة فحواها أن التفاعلات الإنسانية هى بالضرورة ذات سمة تناقضية فيما يتعلق بتأثيرها ؛ فهذا يعنى أن الكوميديا والتراجيديا موجودان دائمًا وليسا منفصلين بأى صورة من الصور. ففى التراجيديا يحدث التحول فى المقاصد متأخرًا ، أما فى الكوميديا فهناك وقت كاف للتخلى عن مجموعة من المقاصد وقبول مجموعة غيرها. إن مناورات بريخت الواعية تستهدف تشجيع المتفرج على إعادة قراءة أى أحداث تراجيدية يتم تقديمها على المسرح وإسباغ آليات توليد الكوميديا عليها ، أى أن يرى إمكانية تحويل أى منهما إلى الصورة الأخرى. إن هذا الغرض هو الذى دفع بريخت فى مسرحية إنسان ستشوان الطيب لأن يدمج صرخة "الشخص الطيب" اليائسة ، وانصراف الآلهة مسرعين على

سحابة قرمزية ، ومخاطبة المتفرجين بشكل مقتضب لكى يعيدوا التفكير فى الموضوع. (GW 4,pp.1606-7)

تكمن الكوميديا فى مسرح بريخت فى الوجود المستمر لعنصر المفاجأة ،ليس فقط لأن غير المتوقع ينبع من المتوقع ، ولكن أيضًا لأن كلاً منهما يمكن أن يوجد بموازاة الآخر. فى مسرحية السيد بونتيلا وتابعه ماتى (١٩٤٠-١٩٤٨) يبدو مالك الأرض الثرى بونتيلا لطيفًا على غير المتوقع فيما يظن أنه حالته الاعتيادية ، أى حالة السكر البين ، وطاغية فى النوبات المتقطعة التى تنتابه فى "حالة اللاسكر الحمقاء"(GW 4,P. 1616). إنه ليس رأسماليا تم تغريبه عن خيره "الطبيعى" ؛ فعلى خلاف شين تى فى إنسان ستشوان الطيب فإنه غنى بدرجة تغطى لحظات كرمه التى تحدث بين الحين والآخر. إنه يكسب أموالاً كثيرة حين يكون فائقًا من السكر بدرجة تسمح له بإنفاقها حين يكون سكرانَ. ولكن سائقه المستنير ماتى مهتم بشروط عقد عمل مناسب أكثر من اهتمامه بنزوات سيده "المألوفة" التى تتسم بالعاطفية حين يكون سكرانَ. وحين يعرض على ماتى أن يتزوج من إيفا ابنة بونتيلا فإنه يقوم بإجراء عدة اختبارات لكى يتأكد ما إذا كانت مناسبة لتكون زوجة لرجل عامل. إن تأثير التغريب هنا ينبع من اضطرار الأميرة الخضوع لبعض الاختبارات بدلاً من خضوع الأمير كما يحدث عادة فى الأساطير "المألوفة". إن الأميرة ، وليس الأمير ، هى التى تظهر فى حالة عدم كفاءة ، وهذا يعنى أنه ليس بوسعنا أن ننظر إلى أى أسطورة دون تساؤل. بهذه الطريقة يمكن استخدام الكوميديا لتحقيق هدف سياسى آنى ، وهو إفساد آليات التفسير لدى الشخصيات ، وبالتالى لدى المتفرجين. إن ابنة المالك لا تشارك السائق نفس نظام الدلالات ؛ فهى ساخطة مثلاً على قيامه بالربت اللطيف على مؤخرتها ، كما أن السائق نفسه محكوم بمجموعة من التوقعات الطبقية التى ينتظرها من زوجته.

إن بريخت يتساءل لماذا تظل مسرحية مثل السيد بونتيلا وتابعه ماتى ذات أهمية ، وهى التى تدور حول صراع إقطاعى بين مالك ضيعة وعامل ؟ وهو يجيب بأن المرء يمكنه أن يتعلم ليس فقط من الصراع ، ولكن من تاريخ هذا الصراع. إن أى نصر يمكن

تحقيقه سوف يعلمنا درسًا للمستقبل ، طالما أن أنظمة القهر الجديدة تواصل الحلول مكان الأنظمة القديمة (GW 17,P.1175). فى مفتتح المسرحية يتم تقديم بونتيلا باعتباره "نوعًا من أنواع الحيوانات قبل التاريخية" ،أى كنوع شاذ بيولوجيًا ، وهو نوع لا ينقرض بسهولة. ما يثير الضحك هو أن هذا النوع لم ينقرض بعد ، وبهذا لا يكون المؤثر التغريبى مجرد وسيلة ، تعمل فى فراغ ، ولكنه موجّه إلى محتوى معين هو قضية القاهر والمقهور. وهذا يتجلى بوضوح فى المشهد الذى يظهر فيه السّكير بونتيلا وخادمه ماتى فى مكتبة الأول الذى يحاول أن يوجه ماتى إلى بناء جبل "حتى أستطيع أن أبين لك إلى أى مدى جميلة هى البلد الذى تعيش فيه . . . هل نبدأ فى تسلق جبل هاتيلHatel يا متى . . . إن بوسعنا أن نتسلقه بالروح. يمكننا أن نفعل ذلك بمساعدة بضعة مقاعد" (GW 4,P.1704). وهكذا يتشجع ماتى على تكسير بعض الأثاث الثمين لكى يضيفه إلى المقاعد لكى يتم تحقيق الارتفاع المطلوب ، لكنه يتعرض للتوبيخ لافتقاده إلى الهدف الصحيح "أنت فقط تريد أن تبنى جبلاً لا يستحق حتى الاسم ، جبلاً لا يقدم لى منظراً جميلاً ولا يعطينى أى متعة ، والسبب أن ما يعنيك فقط هو الحصول على عمل ، ولذلك فإن علىّ أن أعيد توجيهه إلى الوجهة المفيدة". والوجهة المفيدة ،المفترض أن تظهر أمام ماتى أى مكان عظيم هى فنلندا ، تتحول إلى نوع من الاحتفال بما يملكه بونتيلا ، وهى "الطبيعة" الممتدة إلى أقصى حدود البصر ، والتى نكاد ندرك أنها السماء. بما فيها من سحب تتقلب فى النسيم الفنلندى ، والبجع البرى ، والسمك فى البحيرات ، والأبقار فى الحقول الخضراء ، وشجر التبولا الكثيف. وتلك الطبيعة تتحول إلى ثقافة لا يتوه عنها ماتى الذى يجيب بما يلى عن سؤال ما إذا كان يحب أو لا يحب أرض أجداده : "إن قلبى يتقافز حين أحتضن غاباتك يا سيد بونتيلا" (p.1707). ويحملق بونتيلا إلى الخارج صوب حضارته الثرية ويقدمها إلى ماتى فى شكل طبيعة. إن الزيف المحسوس لجبل هاتيل المبنى من المقاعد وأجزاء الأثاث المكسور تقدم نظرة جشطالتيه جديدة إلى هذا المعطى الأيديولوجى الذى نسميه طبيعة ، لكن ماتى لا يتوه فى السياق الذى يقدمه سيده ؛ فبعد هذا المشهد ، أى فى المشهد قبل الأخير للمسرحية ، يترك ماتى خدمة سيده.

إن تغيير السياق حول العلامات فى أوبرا البنسات الثلاث يحقق بشكل مشابه المبدأ الأساسى للتغريب : إن أكثر الرأسماليين نجاحًا هو منظم حملات خيرية ، ومجموعته

المدربة من المتسكعين والمتسولين الذين يضمنون جهودهم فى العمل لتغذية نفس النظام الذى خلق منهم ما هم عليه ، تماماً كما يحدث مع الأم شجاعة. إن الحوار الدرامى يظهر الشروط المؤسساتية ، وعن طريق إعادة تقديمهم فى سياقات مختلفة فإنه يظهر نوعاً من عدم التساوق من زوايا مختلفة. إن الكوميديا - والتراجيديا - هى نتاجات مختلفة ، تعتمد على نوع الأساطير التى يختار بريخت أن يتعامل معها باعتبارها جزءاً من لعبته. ففى أوبرا الثلاث بنسات فإن الرسول الملكى ، الذى يستخدم كإله من الآلة deus ex machine يكمل حلقات التقديم الميثولوجى للرأسمالية كاشفاً بأسلوب كوميدى عن الطريقة التى تستخدم بها الأساطير للحفاظ على صورة مجتمع أو أمة عن ذاتها. ومن ناحية أخرى فإن الأم شجاعة تعيد تركيب فضائل ميثولوجية عديدة ،مثل فضيلة "الشجاعة" مثلاً ، وهو ما يساعد على إظهار التأثيرات التراجيدية للمسرحية. إن تقنية التغريب تهدم ما استقر كوميدياً كما توقف إجراءات التفسير التى نستخرج بها ما هو كوميدى ،بشكل يمنعنا من الضحك وكأننا بعيدون تماماً عما يحدث. إن الكوميديا لا تتولد ببساطة من التفاهات الإنسانية أو البلادة ، ولكن من خلال التناقضات المضحكة فى مواقف الناس وهى المواقف التى يتحكم المجتمع فى صياغتها. إن الشخص البرجوازى (أو البرجوازية) لا يستطيع أن يعيش داخل نفسه إلا كذات منقسمة ، وذاك شىء ينتج تأثيراً مضحكاً مرة (مثل مسرحية الرجل هو الرجل) ومؤسياً مرة (مثل مسرحية الأم شجاعة) وخليط منهما مرة ثالثة (مثل مسرحية إنسان سيتزوان الطيب). إن كوميديا بريخت تغرّب العلامة عن الشىء أو التجسيد من الشىء الذى يتم تجسيده ، (كما يقول هو) وهو الشىء الذى يصعب تجسيده بسبب "عدم استقرار الظروف" :

> **إن إمكانية تغيير العالم تكمن فى متناقضاته. إن هناك شيئًا ما كامنًا فى الأشياء والناس والظروف هو ما يجعلهم فيما هم عليه وما ليسوا عليه فى الوقت ذاته . إنهم يتطورون ، ولا يبقون كما هم ، بل يتغيرون لدرجة يصعب معها التعرف عليهم. والأشياء ، كما هى عليه فى اللحظة الراهنة ، تحتوى فى ذاتها ، وإن بشكل يصعب التعرف عليه ، كل ما هو مناقض ومعاد للحال الراهنة(٤).**

إن هدف التعريف هو تأهيل المتفرجين للتعرف على التفاعلات الدياليكتية فى كل تجليات الوجود الاجتماعى ، ولقبول التشارك السياسى الفعال. فما الخطأ فى المتفرجين العاديين ؟

إفساد النظرة المتفرسة

هناك قصة يرويها أحد مخرجى فرقة البرلينر إنسامبل فى كتاب (Wekwerth,1980,pp.114-15) ؛ فحين كان يعمل مع إحدى مدارس الدراما فى السويد قام بإجراء تجربة قام فيها بسؤال أقل التلاميذ موهبة أن يصعد إلى خشبة المسرح وألا يقوم بشىء سواء على مستوى التمثيل أو مستوى التفكير ، وقد طلب من الآخرين أن يخمنوا ماذا كان يعرض زميلهم. ارتفعت الستارة ببطء وانخفض مستوى الإضاءة ، وتلا ذلك صمت طويل جدا وقف فيه التلميذ المسكين طويلاً هناك لا يفعل أى شىء على الإطلاق. وبعد فترة تراوحت بين خمس دقائق وعشر بدأ واحد منهم فى الضحك واستمرت الضحكة لمدة خمس دقائق تلتها فترة من الحزن العميق. بعد ذلك هبط الستار ، وطلب من المتفرجين أن يعلقوا على ما رأوه. لقد قالوا إنهم جربوا مأساة الإنسان فى عصر التكنولوجيا ، وحدته واغترابه. لقد أعجبوا بشجاعته فى المقاومة ، ورفضه للمهادنة ، وتحكمه الكامل فى الموقف ، وكل هذا من خلال تمثيل عظيم ، لكنهم ضحكوا بعد ذلك حين عرفوا بوضوح أن هذا الرجل المتصلب تمامًا ، والذى لم يكن يدرى بأى شىء يدور حوله فى المدينة ، كان يستعرض رفضه الكامل ، ومن خلال التمثيل المتميز. ثم فى النهاية عبروا عن أساهم الشديد بسبب أزمة الفرد فى السويد ، وفى تلك اللحظة أخبرهم المخرج أنه لم يتم عرض أى شىء من ذلك على الإطلاق.

هذه القصة توضح ميل المتفرجين عمومًا لفرض تفرسهم على ما يحدث على خشبة المسرح. إن التفرس الغفل للآخر قد أدى وظيفته كدعوة للتعاطف وإلى إسباغ تخيلاتهم

الجمعية على الشخص الواقف على خشبة المسرح. إن التفرس يملك القوة اللازمة لإيقاظ أى دوافع أو نوايا غير واعية. والإحساس بالنظرة المتفرسة يعنى أن يحول الإنسان نفسه إلى موضوع لتلك النظرة ، وهذا بالضبط هو ما يريد أن يوقفه بريخت. ووفقًا لما يقوله لاكان (1977a) فإن إغراء النظرة قد تم اكتشافه أولاً فى مرحلة المرآة فى السن المبكر ، أى قبل وجود العين الرمزية التى تقوم بتمثيل الذات. فى تلك المرحلة تخدع الذات نفسها فى أنها توجد فى وحدة كاملة مع صورتها المنعكسة فى المرآة ، وأن علاقتها بالموضوعات الأخرى فى العالم سوف تتحدد وفقًا لتلك العلاقة النرجسية والمتخيلة مع تلك الصورة الواضحة التوحد. من تلك اللحظة فصاعداً فإن الرؤية وإضفاء المثالية سوف تكون وظائف مرتبطة بقوة النظرة المتفرسة ، مع إنكار أى نوع من أنواع التمايز أو الانفصال. إن الذات النرجسية سوف – تواصل بلا كلل – البحث عن ذاتها فى الآخر ،لكن الآخر سوف يفاجئها بامتلاكه رغبة مستقلة به ،أو بها. بهذه الطريقة فإن الإدراك المتواصل يتم إفساد نظامه عن طريق النظرة المحملقة لشخص آخر ، وهى شىء يشبه مؤثر تغريب داخلى يكوِّن "ديالكتيك العين والنظرة" (Lacan,1977b,p.102) "العين" هنا كما جاءت فى النظام الرمزى للغة و"النظرة" كما تتريث فى الحقل المتخيل لمرحلة المرآة ،باحثة عن فانتازيا نرجسية. إن لاكان ينظر إلى ذلك باعتباره كوميديا سوداء كونية ، يمهد فيها الاحتياج الطريق للرغبة ؛ فالآخر لا يملك ما أريد ، ولهذا يجب أن أبحث فيما بعد النظام الرمزى وإلى اسم ودور مؤقتين . فالاحتياج هو فى الوقت ذاته تهديد للنرجسية والرغبة فى هوية آمنة ؛ ذلك كله يفسر البحث الدائم عن فرض صورة المرآة.

فى حين أن المسرح الواقعى المعتمد على الإيهام يستدعى حقا النظرة المحملقة للمتفرج ويشجعه على قراءة النص المتاح سلفًا قراءة ساذجة ، كما لو كانت تلك صورة مرآة لعالم سابق الوجود ؛ فإن التمسرح المشير إلى ذاته فى مسرحيات بريخت ، مع تذكيرها الدائم بالطبيعة الإيهامية للعالم وبالتالى لإمكانية تغييره ، هذه السمة تثمر اشتباكًا مع ما هو مسرحى فى الحياة. إن المشاهد / الذات يتم أيضًا مسرحته لأنه يجبر على أن يلعب دوراً : دور الفرجة عليه وهو يتفرج. إن القمر الورقى اللامع

الإضـاءة ،الذى يظهـر مع مـقـولة "لا تكن هذا الرومـانسى المحـملق" (GW 1,P.70) فى مسرحية تقوم بتفكيك الحب الرومـانسى ، وتذكر المشاهد بأن هـناك مـن يراقبـه ، وأنه لا يمكنه بسهولة أن يفرض نظرة محملقة نهائية. إن نظرته المحملقة هى ذاتها موضوع للمشاهدة فى الوقت نفسه الذى تقوم هى فيه بالمشاهدة(٥).

إن علينا دائمًـا أن نتذكر أن أصـالة العـلامـة فى مـسـرح بريخت تكمن فى أنه يجب أن تتم قراءتها مرتين : إن مـا يعطيه بريخت لنا لنقـرأه ، عن طريق نوع من الانفـصـال هـو نظرة القارئ المحملقة ، وهى ليست موضوع قراءته مباشرة ؛ لأن هذا الموضوع يصلنا فقط عن طريق فعل من أفعال التثاقف (فعل تم تغريبه) التى يقوم بـها القارئ الأول الموجود بالفعل على خشبة المسرح .(Barthes,1986,p.219)

إن نظرة المتفرج المتلصص المحملقة تتحول إذن إلى عين رمزية : إنه يجبر على الانتبـاه إلى انقسام ذاتيتـه ، كمـا يتم لفت نظره إلى أنه هو أيضًـا يتكون من جزء موضوع وجزء ذات.

إن بريخت يستخدم المؤثرات الكوميدية لكى يفسد النظرة المحملقة ، وأن يفتح عين المتفرج الرمزية. إنه يفعل ذلك على خشبة المسرح حيث يمكن أن يتحول أى شيئ ساكن أو متحرك إلى نظرة متفرسة ، وذلك بإفساد الاتزان : أولاً اتزان الشخصية على خشبة المسرح ، ثم ثانيًا اتزان المشاهد. إن خشبة المسرح تستخلص نظرة المتفرج المتفرسة عن طريق اصطياد نظرته فى نظرة هؤلاء الموجودين على خشبة المسرح ثم كسر مرآة التوحد معهم بعد ذلك. فجأة يقوم النص بقراءتها أو قراءته أو قراءتك. إن كلاً من الشخصيات والمشاهدين يتعرضون بشكل دائم لصدمات مثيرة مرئية ولغوية ، ولهذا يكتب بارت "إن بريخت يتركنا مع السيـزمـولوجى (علم الزلازل) وهو أفضل من السيـمـيولوجى (علم الدلالات)" (Barthes,1986,p.214). إن شخصية بونتيلا مثلاً هى مصيدة حقيقية للنظرة المتفرسة ، وذلك بسبب سكره الظريف ،ليس فقط للمشاهد ، ولكن أيضًا للممثل والمؤلف :

إن المشكلة الرئيسية التي تواجه الممثل الذي يلعب دور بونتيلا تكمن في طريقة تجسيد السكر الذي يمثل تسعة أعشار دوره. إن على الممثل أن يحقق تأثير الكراهية والبغض حين يصل إلى المرحلة المتوقعة من الاضطراب بسبب السكر على خشبة المسرح ، وبهذه الطريقة يكشف عن حالة التخدير التي تقلل من وضوح وقيمة كل حالات الوجود المادي والروحي(٦).

لقد قام الممثل ستيكل بأداء دور بونتيلا في زيوريخ قبل أن يظهر في برلين. وقد لعب الدور في زيوريخ كما لو كان يلعبه بلا قناع ، وقد توصل المتفرجون إلى انطباع بأنه كان إنسانًا لطيفًا فيه بعض لحظات بغيضة حين يكون في حالة اللاسكر ، وهي لحظات تبدت كما لو كانت لحظات صداع بسبب الشراب ، لدرجة أن هذه اللحظات بدت كما لو كان من الممكن غفرانها. أما في برلين ، وبعد أن فهم نوع التأثير الذي تركه ، فقد اختار أن يبدو برأس أصلع بغيض الشكل ، ورسم لنفسه ملامح متخمة ومنغمسة في اللذات. في تلك الحالة فقط ظهر أن جانبيته في حالة السكر لها آثارها الخطرة ، كما ظهر أن طريقته في التواصل مع الناس اجتماعيًا تشبه طريقة التماسيح(٧).

إن المنهج الواضح للتوحد مع الشخصية ، أي إبراز الوجه الإنساني للشخصية ، يجب أن يتم التخلي عنه كلية. وهناك مقالة ممتازة عن المسرحية (Hermand,1977) تظهر مدى الإغواء الذي يتعرض له المتفرج لكي يترك نفسه أسيرًا لثراء العناصر الميثولوجية – مالك ضيعة غني ، وابنة جميلة ، وخادم أمين – ولكي يأخذ علاقة بونتيلا – ماتي باعتبارها مجرد ابتكار ماهر ، أي باعتبارها انتصارًا للكوميدي على السياسي. إن هذا هو الخيار الذي لا يجب أن يختاره القارئ : بونتيلا المنقسم على نفسه نصفين : نصف "سيئ" فائق ، ونصف "طيب" سكير ؛ فتلك هي الصورة التي يجب أن

يظهرها هو لنفسه ،وكلا الصورتين إنتاج لعوامل اجتماعية – اقتصادية ينتج فيها النصف السكير بعض التأثيرات العاطفية والنصف الفائق بعض التأثيرات القاسية ، وكل النصفين يحدث تغريبًا للنصف الآخر. إن بونتيلا يمثل خطرًا ، وأكثر من الخطر ، حين يكون ثملاً ؛ لأن سلوكه العام يمكنه من ممارسة تلاعباته بشكل أفضل. لا الذات الثملة ولا الفائقة يمكن أن تكون نموذجًا ،طالما أن السكر لن يغير العالم ،كما أن العالم بحالته الراهنة يبدو غير قادر على إنتاج ذات فائقة تكون محل قبول.

إن بريخت ينسخ توحد المتفرج مع بونتيلا "الطيب" و"السيئ" عن طريق الأسلوب الذى يرتب به النظرات المتفرسة والأشياء على خشبة المسرح بهدف اصطياد نظرة الآخر المتفرسة (Mcleod,1980,p.19). إن مؤثرات مسرح بريخت مصممة لكى تجمع نظرة المتفرج المتفرسة مع نظرة بعض الممثلين أو مجموعات من الممثلين ، وهكذا يعيد المتفرج مرجعيًا مرة أخرى إلى الإنتاج المسرحى ذاته. إن "السائق" ماتى (وهو الشخص الذى يقود) هو الشخص الذى ينتهى به الأمر إلى تجسيد مشاهد متباينة عديدة تظهر فى النهاية الصراع الطبقى الذى يكون جوهر المسرحية. فقبل المشهد الذى يقوم فيه ماتى باختبار إيفا كزوجة محتملة فإنها تناور لكى توقعه فى شباك المغازلة. وفى لحظات تتوجه نظرة ماتى المتفرسة إلى إيفا حتى يرى (بعينه الرمزية) نظراتها المتآمرة. إن المتفرج يرى محاولات إيفا لإثارة رغبات ماتى الجنسية كما هو مكتوب فى الإرشادات المسرحية "تدخل إيفا تحمل مبسم سيجارة طوله عدة ياردات وهى تقلد مشية مغرية رأتها فى السينما" (GW 4,P.1658) ، كما أن المتفرج يرقب سقوط ماتى أسيرًا فى النهج الذى تبتغيه هى لإنتاج المشهد. وهو يفقد اهتمامه فى عرضها للقيام بحملة ليلية لصيد المحار lobsters حين يفهم أن هذا المحار بالذات لا يمكن صيده بتلك الطريقة. إن عينه الرمزية تسجل الوعى الطبقى الذى يقلص عرضها المغرى المؤقت. إنه يتعرف على نفسه باعتبارها نتاجًا لرغبتها (فى اصطياد محار حقيقى بالأدوات المناسبة فيما يقوم بتخيل موقف غزلى لا يقوم فيه باصطياد أى شىء) ، ولهذا فهو يرفض طلبها. إن نظرة المتفرج المتفرسة تقع عليهما معًا ، فيما يتعلم بواسطة مثل هذه الأبنية الداخلية للرؤية بدلاً من أن تكون بواسطة وعى شخصية من الشخصيات المسرحية.

إن ماتى خبير فى استخلاص نظرة المتفرج المتفرسة عن طريق الألعاب التى يقوم بها ، والتى يظهر من خلالها أن العبد يمكنه أن يلعب بينما لا يستطيع السيد ذلك. إنه سيد فى اللعب ، والنتيجة النهائية هى أنه لا يسقط فى مصيدة نظرة السيد (وهو يسلم إنذاره) لكنه يطور عينًا رمزية لاكتشاف المصطلح الثالث المفقود ،أى الشروط الاقتصادية والسياسية التى تحدد هوية النظام الذى يستطيع فيه بونتيلا أن يلعب لعبة "السكر" و"الفواق" فقط. إن المشاهد يرى كل ما يراه ماتى وأكثر منه : إنه يصل إلى التعرف على ذاته كنتاج ، وأن يرى الجانب الذى يلعبه التجسيد المسرحى فى التكوين الخيالى للذات. إن نظرته السالبة المستلبة تتحول إلى نظرة إيجابية ناقدة. وهكذا يكون ما هو مسرحى قادراً على إقلاق السكينة فى الوعى السياسى للمتفرج. فهذا الإقلاق لا يسبب مجرد تصحيح خطأ ، أى وضع الرؤية الصحيحة مكان الخاطئة ، ولكن يسبب فهمًا يفيد بأن الأيديولوجيا تفيد نفسها من شكل درامى محض (كما يحدث حين تواجه الذات نفسها فى مرحلة المرآة عند لاكان). فما هى التأثيرات التى يتركها ذلك على بلورة نظرية جديدة فى الكوميديا ؟

العودة الكوميدية للمقهور

المضحك اجتماعيا :

فيما يتعلق بمسرحية مثل بونتيلا فإن المرء قد لا يجد الكثير مما يتعلق بالمخزون الدائم للكوميديا. وبرغم أن المخزون الدائم – مثل المهرج الذى يخرج من الغرفة جاداً وواثقًا بنفسه ثم يسقط على وجهه – له أيضًا وجهه الاجتماعى ، فإن هذا الوجه قد ضاع ، وهكذا فإن سقوط المهرج يبدو وكأنه شىء بيولوجى ، شىء كوميدى يحدث لجميع الناس وفى كل الظروف. إن الممثلين الذين يلعبون "بونتيلا وخادمه ماتى" يجب أن يستخرجوا ما هو كوميدى من الموقف الطبقى الراهن حتى لو لم يضحك أفراد هذه الطبقة أو تلك[8].

إن جاذبية المهرج تكمن فى تطلعه الصادق الأبدى ، وسقوطه غير المتوقع الأبدى ، لشغل الدور الذى فرضه عليه المجتمع ، ورغبته الصادقة فى لعب الدور الاجتماعى تصل بالضرورة إلى حالة من الأسى ، وفى ذلك تكمن جاذبيته "البيولوجية" العامة ، وهى الجاذبية الكامنة بالتحديد فى عدم قدرة مخططات العقل على توقع احتياجات الجسد. فى مسرحية بادن التعليمية عن الرضا (١٩٢٩) هناك مشهد تهريجى يظهر فيه ثلاثة مهرجين : مهرجان ضئيلان يقومان "بمساعدة" مهرج عملاق (بالاسم التقليدى السيد شميدت) عن طريق فك حياكته بشكل منتظم ضلعًا ضلعًا ، وذلك للتخلص من أوجاعه وآلامه حتى لا يتبقى منه فى النهاية إلا جزءه. وهذا المهرج يقبل أمر هزيمته بلا نقاش ، والسبب هو أنه وثق فى مساعدة الآخرين. إن ذلك يمثل نوعًا مختلفًا من التهريج عن شارلى شابلن ؛ لأن شابلن، برغم معاناته فى ظل سلطات غاشمة ،ينتصر دائمًا فى النهاية ؛ فالمتناقضات والأشياء الغامضة تتحول فى النهاية إلى صفه ،أحيانًا عن طريق الصدفة الناجمة عن حضوره الذهنى البالغ. كما أن المهرج م. هالوت M. Hulot الذى يلعب تاتى Tati هو أيضا على درجة من البراءة ؛ لأن اختلافه مع الرتب العليا يتضمن نوعًا من الإيمان بدرجة أعظم من التساوق الاجتماعى الموجود بالفعل ، وهو الإيمان الذى يحاول ، وهو الواعظ المتواضع ،أن يحافظ عليه ويفشل فى ذلك فشلاً ذريعًا ، فيما يحاول فى كل خطوة أن يبقى على صفاته. وعلى الجانب المقابل فإن السيد شميدت يقع فى المصيدة أيديولوجيًا ؛ فالأشياء الغامضة تعمل ضده كما أنه لا يفهمها أصلاً. إن "المسرحية التعليمية" توفر السياق السياسى الملائم ،فى المشهد التالى ، وعنوانه "رفض المساعدة" :

– حين يتوقف العنف عن السيادة ، لن يكون هناك احتياج للمساعدة.

– ولهذا فيجب عليك ألا تطلب المساعدة ، ولكن القضاء على العنف بدلاً من ذلك.

– فالمساعدة والعنف يمثلان شيئًا متوحدًا.

– وهذا الشىء المتوحد يجب تغييره(٩).

إن المثال المستخدم من مسرحية بادن التعليمية يظهر لا جدوى توقع المساعدة فى إطار نظام يعتمد على العنف والقهر داخل بنية قوته. والمشهد يطرح السؤال الذى يحول الكوميديا إلى خطاب لغوى بدلاً من أن يظل شيئًا مطلقًا : من الذى يضحك ، ومن أى موقع ، وعلى ماذا ، وعلى من ؟ فمن وجهة نظر بريخت فإن تصلبات المجتمع والتاريخ ليست أشياء مطلقة ، وممارساته الكوميدية تتضمن هجومًا على كل نظريات الكوميديا التى تفترض أن الفرد والمجتمع يمثلان معطيات متعارضة. إن مسرح بريخت يركز على تغير السياقات : من الذى يملك القوة لتغيير السياق المحيط بالعلامة ؟ وكما فى نظريات فرويد حول النكتة الهادفة (كما تظهر فى Freud,1953,pp.97-102) فإن قاص النكتة (بريخت) يتطلب مستمعًا حليفًا وشخصًا ثالثًا يمثل الموضوع أو المستهدف. وفى مشهد التهريج فى مسرحية بادن التعليمية فإن المستمع – المتفرج سوف يكون منجذبًا لربط نفسه بالمهرجين باعتبارهم أسلحة المؤلف الساخرة ،لكن هذا الاختبار سرعان ما يتوقف. إن المتفرج يقع فى الحيرة حين يتضح رويداً رويداً أن تمزيق أشلاء السيد شميدت هو هجوم على أكثر آماله ومعتقداته احترامًا ، فى نظام يفترض فيه القدرة على القضاء على المعاناة. إن بريخت هنا ،كما هو الشأن مع قاص النكتة عند فرويد ،هو قاص معدوم الضمير، قبض على المتفرجين متلبسين بالمشاركة فى جريمة الضحك على السيد شميدت. ولكن فى حين أن فرويد نظر إلى النكتة باعتبارها تعطيلاً مؤقتًا لقهر القانون وتوفير لحظى للطاقة النفسية فإن بريخت يرغب فى توجيه هذه الطاقة نحو تغيير القانون الذى أنتج مثل هذا الترابط بين نقائض مثل العنف والمساعدة. إن هناك شيئًا محتفظًا به صناعيا للمحافظة على الوضع الراهن : أما المضحك فهو عودة الشىء الذى لم يعد يخدم الرغبة.

لقد صكَّ ماركيوز (1955,p.44) مصطلح "فائض القهر" ، وأطلقه على تلك القيود المفروضة للحفاظ ليس على نظام اجتماعى فى نضاله الجمعى ضد العوز الطبيعى ، ولكن على شكل حكم تراتبى خاص مشغول بالحفاظ على امتيازاته. وحتى يتم التغلب على العوز الطبيعى بمساعدة التكنولوجيا فإن هذا التجاوز فى القهر يظل مستخدمًا. إن الإيماءة Gestus عند ممثلى بريخت تكرر وضع ما حصلوا عليه فى سياق نظام مفارق

تاريخياً يجهض أى طموح مشترك ، ويجبر الذات على التغاضى عن خصيها الذاتى (راجع مشهد الخصى فى مسرحية بريخت الرجل هو الرجل (GW 1,p.369) وانظر نسخته المسيسة لمسرحية جاكوب لينز المدرس الخاص GW 6,p2381). إن الإيماءة تكشف عن المقهور سياسيا باعتباره الدافع المقيد بالطبقة الاجتماعية وليس باعتباره تسامياً بالدافع كما يقول البرجوازيون قاصدين "ضبط النفس". إن الإيماءة هى رغبة الآخر المسيطر داخلنا ، وهو ما يطمح مسرح بريخت إلى تفكيكه.

إن بريخت يرغب فى الكشف عن نظام من العلاقات الاجتماعية يؤدى إلى هزيمة كل العلاقات الخلاقة بالأنا وبالآخرين ، وهى الهزيمة التى يخفيها النظام ذاته عن طريق التسامى برغباته. فى أغنية الراقصة القصيرة المسماة الخطايا السبع المميتة للبرجوازى الصغير نرى أن الخطايا السبع التقليدية تتحول إلى فضائل حين يتم النظر إليها من منظور مضاد للرأسمالية. ولتوضيح ذلك فإن بريخت يتعامل مع الذات المنقسمة فى شكل أنًا [٢] باعتبارها مديرة أعمال الراقصة أنًا [١] ، وهى البضاعة التى يتم بيعها. والاثنتان فى جولة لجمع التبرعات لبناء بيت لهما ولأسرتهما. وتبدأ أنًا[٢] كل مشهد برفض التسليم لاقتصاديات السوق ، وهذا ينتج عنه إعادة تقييم لبعض القيم : فهى تظهر كسلاً فى الدعوة إلى الظلم ، وتفاخراً فى رفض تحويل فنها إلى سلعة ، وشرهاً فى التأكيد على رغبتها الطبيعية ، وشبقًا فى أن تكون تلقائية مع الآخر ، وهكذا. وبينما تكشف أنًا [٢] عن ذاتيتها بالرقص فإن أنًا [١] تنتقد بالغناء فشل أختها فى تلبية رغبة الآخر الرأسمالى. وهكذا يتم التعبير عن الانفصام وبثه إلى المتفرجين. إنها أمثولة عن الانقسام الذى يظهر بين هؤلاء الذين يكدحون لإنتاج البضائع وهؤلاء الذين يستهلكونها. وهنا تكون الدعوة للمتفرج للاعتراف بوجود هذا الانقسام.

إن تقنيات بريخت الدرامية تستهدف تفكيك أى فائض قهر وإظهاره باعتباره متخلفًا تاريخيًا ومناقضًا لما هو جيد اجتماعيًا بشكل يدعو للضحك ، وبالتالى فهو يترك القارئ/المتفرج مع مجموعة من المتناقضات لكى يقوم بحلها فى الممارسات الحياتية. إن على القارئ/المتفرج أن يشارك فى متعة تخليق معنى جديد عن طريق المشاركة فى

خطوات "التفكير التدخلي". ولقد كان هدفه ضخمًا وطموحًا يستهدف توفير "متعة النص" ليس فقط لذات واحدة ، ولكن للطبقة التى كان يتم قهرها. إن تلك ليست مجرد حالة من حالات تغيير المحتوى السياسى للفن ، ولكن من حالات تغيير العلاقات بين المنتج والمستهلك. إن ذاتية المتفرج نفسها تصبح فى محل التساؤل بموازاة ما يتم تقديمه على خشبة المسرح ، مثل رغبات الجسد التى يجب أن تمتلئ حتى يصحو لفهم تكوينه الاجتماعى واكتشاف قهره السياسى.

نحو نظرية ماركسية للكوميديا

إن وظيفة الكوميديا فى مسرح بريخت بهذا الشكل تكون مختلفة عن وظيفة الكوميديا فى أى مسرح قبل بريخت. وبرغم أن تكرار التناقضات المؤدية إلى هزيمة الذات كانت دائمًا مصدر إضحاك فإن المؤثرات الكوميدية التى كانت تنتج بهذا الأسلوب كانت تفسر فى الماضى بطريقة مختلفة تمامًا. إن برجسون مثلاً يتخذ موقفًا متسقًا هو موقف الحياد التام الذى ينطلق منه للحكم على هزيمة الآخر لذاته ؛ فوقوع الحى فى مصيدة الآلية (وهى تركيبة مثيرة له جدًا) يعود فى رأيه إلى نقص فى الشخصية ولا علاقة له تقريبًا بتصلب التراتب الاجتماعى. ومن ناحية أخرى فإن هيجل ، وعلى عكس بريخت يرى أنه لا شيء كوميديًا هناك فى خطايا البشر (Hegel,Tr.T.M.Knox,1975,2vols,p.1200) ، وأن الكوميديا الحقة تحدث حين تفهم الشخصية الصدام والتناقض فى حياتها ، ويثبت أنها لا تتأثر بكل ذلك :

> **إن الكوميدى(١٠) . . . هو شخصية أو موضوع يخلق من أفعال نفسه متناقضات ، وبذلك يحول هذه الأفعال إلى نقطة العدم ، بينما يظل هو ساكنًا ومتأكدا فى الحين ذاته. لهذا السبب فإن الكوميديا تتخذ كقواعد لها وكنقطة بدء ما تنتهى به التراجيديا ، وذلك تحديدًا هو القلب المبتهج والمتكامل تمام التكامل. وحتى لو حكم مآل هذا القلب بالوسائل التى يستخدمها أى شيء يريده ؛**

مما قد ينتهى به إلى الكدر الذاتى ؛ لأنه تسبب بمحاولاته فى تحقيق عكس ما كان يصبو إليه ،إلا أنه لا يفقد سلام عقله لهذا السبب. (Hegel,1975,p.1220)

إن هيجل يرى أن الكوميدى يتولد من خلال ثقة الذات بنفسها برغم أن أهدافها "تفتقر إلى أى جوهر". إن التناقض بين طموح الشخصية وبين فهمها الواضح لمكانتها المتواضعة فى الدنيا هو بالضبط ما يمثل جوهر الكوميديا من وجهة نظر هيجل. إن فشله فشل محبب ؛ لأنه يستكمل ما يقول بشكل مرح بصرف النظر عن قطيعته الكاملة مع نظام الأشياء :

لهذا فإن الكوميدى يلعب دوره أكثر مع أشخاص ذوى وجهات نظر هابطة ،أى مربوطون إلى العالم الحقيقى وباللحظة الراهنة ، بمعنى أنه يدور بين أناس هم ما عليه مرة وإلى الأبد ، أناس لا يستطيعون وإن يكونوا أى شىء آخر ،أناس ليس لديهم أى شك ، برغم افتقارهم إلى أى عواطف حقيقية ، حول تكوينهم وحول ما يقومون به. ولكن هؤلاء يكشفون عن أنفسهم فى الوقت ذاته وكأن هناك أشياء أسمى داخلهم ؛ لأنهم ليسوا مرتبطين جدياً إلى العالم المتناهى الذى يتفاعلون معه ، ولكنهم يتسامون فوقه ويبقون متصلين فى ذواتهم وآمنين من الفشل والخسارة .
(Hegel,1975,pp.1220-1)

إن هذا القول لا يصل إلى مرحلة تأسيس برنامج ثورى : المضحك متصل بالطبقات الدنيا ؛ ضئيل القدر فى الكوميديا يتطلع إلى أهداف أكبر من قدراته ، وهو ما يوصله إلى أن يكون مضحكًا حين لا توصله أهدافه إلى شىء ، ونحن معه لأنه يحكم قبضته على عالمه السعيد والمبتهج لدرجة أنه لا يهتم حين تصل أهدافه الغالية والضالة إلى لا شىء. إن هيجل لا يتوصل إلى الوظيفة الدينامية للمضحك باعتباره محركًا للخصومة الاجتماعية. إنه يتلبس هوية الذات والموضوع ،أى توحد الشخصية مع الموضوع الذى

يهزمه. وإذا ما نظرنا إلى ذلك من وجهة نظر بريختية فإن ذلك يعادل جعل الذات تنضغم فى قهرها نفسه.

فى مقال عن هيجل والمضحك ، يقول فلفجانج هايز Wolfgang Heise (١٩٦٤) إن هيجل رغماً عنه قد رأى أن عظمة المضحك تكمن فى تغيرات العصر والبنى الاجتماعية. لقد كان هيجل هو أول من استنتج علاقة المضحك بالعصر الذى يظهر فيه. وبرغم أنه لم يفهم صلة المضحك بالصراع الطبقى ، فإنه فهم خطوات النشاط الإنسانى بشكل ديالكتيكى ، أى من خلال التفاعل بين قوة العمل والاحتياج. وفى هذا التفاعل رصد هيجل مكان الصراع ، ولكنه لم يرصد دوافعه الحقيقة. إنه لم يستطع أن يتجاهل هذا الصراع بين القديم والجديد ، معترفاً بأن البطل الكوميدى كان يحاول الوصول إلى السلطة ،حتى لو أسىء توجيهه ، برغم أن تلك السلطة ربما لم تكن تستحق المطالبة بها فى حالتها الراهنة.

إن هيجل يرى مبدأ الجدل فى كلٍّ من الكوميدى والتراجيدى ؛ فالبطل التراجيدى أسير عواطفه (تلك الرغبات الهادفة التى تشخص جوهره) ، والخلاص لا يمكن تحقيقه إلا عن طريق العدالة السرمدية ، أما البطل الكوميدى فهو لا يعانى من هذا الدافع القهرى ، وهو يسمو فوق هذه الهزائم ، ويبقى واثقاً من ذاته صافياً. ولكن بينما يرى هيجل أن الكوميديا تكمن فى الفرد الذى لا تؤثر فيه تناقضات الحياة فإن بريخت يرى أن ذلك نفسه يثبت استحالة فصل الكوميديا عن التراجيديا. إن محاولات الإنسان المتكررة لاستئناف الواقع فى حين أن هذا الواقع هو الذى جعل منه كائناً مغترباً ، هذه المحاولات تتسم بالكوميديا والتراجيديا فى الوقت ذاته .

إن بريخت يرى أن الشخصيات التى تنتمى إلى الطبقات السفلى تقع أسيرة لتناقضات الحياة حتى لو لم تكن هذه الشخصيات على وعى بتلك المتناقضات. ففى مسرحية الاستثناء والقاعدة ، وهى واحدة من مسرحيات بريخت التعليمية ، يتعرض الحمّال للهزيمة بل يصل لحد التعرض للموت ، والمسرحية تكشف عن أن النظام الطبقى مسئول عن تحديد "القاعدة". فالحمّال يجد نفسه فى موقف الخاسر حين يعرض آخر

قطرة ماء على سيده التاجر ، ليس من باب الإحسان ، ولكن من باب الفهم الأعمق لظروف الاغتراب التى يعمل فى ظلها أكثر مما يعمل سيده. إن الحمال يستطيع أن يستشف ما سيحدث إذا ما تم العثور عليه حيًا وسيده ميتًا. ومع هذا فإن التاجر لا يستطيع إلا أن يرى أن الحمال يتصرف مدفوعًا بالاستياء بعد المعاملة السيئة التى عرضه لها فى رحلتهما المشتركة ، وبناء على ذلك فهو يُسىء تفسير اليد الممتدة له ؛ فهو أولاً يعتبرها دليل اعتداء ، ثم يعتبرها ، بعد الحادثة ، فعل عطوف لا منطق له على الإطلاق إذا ما أخذنا فى الاعتبار طريقة معاملته للحمّال. على أى حال يقوم التاجر بإطلاق الرصاص على الحمّال من قبيل "الدفاع عن النفس" ؛ لأن الظروف لم تترك له سببًا واحدًا لفهم فعل الحمّال باعتباره استثناء من القاعدة. وفيما بعد يؤكد "القاضى" على وجهة النظر هذه. إن المتفرج ، نظريًا ، يضحك على "القاضى"و"التاجر" لفهمهما المحدود ، لكن التاجر ، عمليًا ، يكسب القضية لأنه خرج حيًا ، كما أنه ليس أمرًا مضحكًا ؛ فهناك من تضحك عليه ولكن ليس هناك من تضحك معه. إن الموقف كله عرضة لأن يكون كوميديا وتراجيديا ؛ فموضوع من يضحك ، ومن أى زاوية ، وعلى ماذا ، وعلى من لا يمكن الفصل فيه أنطولوجيًا ؟! ليس هناك وجود لجوهر كوميدى ؛ كل ما هناك هو قضية السلطة الذى يعود فيها الأمر للعامة لكى يفعلوا كل ما يلزم للتأكد من أن هذا القانون لن يكون هو من يضحك أخيرًا وكثيرًا.

إن مسرحية الاستثناء والقاعدة هى أقرب مسرحية يمكن أن تحقق نظرية ماركسية فى الكوميديا. إنها كوميديا التجسيد المادى ،عن أفراد يقعون أسرى لمجموعة من المتناقضات التى يتم عرضها بكل ما تتضمنه من جوانب تراجيدية. وفى حين يؤمن هيجل بأن الإبداع الحى للروح ،الوجود النموذجى للكون ،يستبعد الأشكال الموضوعية حين تتوقف عن العمل صوب التعرف بذاتها ،فإن ماركس ينظر إلى الجدل ماديًا وبذلك يميز المضحك والدورات العليا للموضوعية القديمة حيثما كان ذلك غامضًا. إن الكوميديا من وجهة نظر ماركس تساعد الناس على أن ينفصلوا سعداء عن ماضيهم (Marx,1975 edn,p.248): ووجهة النظر هذه أصبحت الآن غريبة عن زمنها. والتراجيديا يجب أن تضاف باعتبارها بديلاً مقبولاً . إن الكوميديا أو التراجيديا تنتجان حين تقود

المتناقضات الجدلية إلى أنواع مختلفة من هزيمة الذات سواء للفرد أو للجماعات. أما بالنسبة لبريخت فإن وظيفة الكوميديا هى توضيح أن المستقبل يعتمد على القطيعة مع الماضى وعلى التخلص من قشوره وتجمده. إن هزيمة الذات تحدث حين تناضل الشخصيات لاستئناس نفس الواقع الذى يحتوى قاهريهم ، وهو الواقع الذى جعل منهم كائنات مغتربة فى المقام الأول. وهذا بدوره ينطبق على الشخصيات العديدة المنقسمة التى ناقشناها حتى الآن : شين تى/شوى تا وأننّا [١] وأننّا [٢] ، والحمّال الذى آمن داخليًا بالقانون الظالم والتاجر البرجوازى/الشقى ، وبونتيلا كشخص أنانى النزعة/طاغية و"شجاعة" الأم/التاجرة. إن كلاً من التراجيديا والكوميديا تتأسس اختيارياً على مجموعة من الافتراضات الأيديولوجية الموجودة فى لحظة تاريخية معينة ؛ فهناك أشياء يتم الاحتفاظ بها حية بلا قصد ، وذلك بهدف الحفاظ على النظام السائد. وإذا ما تم إعادة النظر فى ماركس وبريخت فإننا نكتشف أنهما لم يربطا فقط بين الكوميديا والتاريخ ، بل أظهرا أن الصدام المستمر مع الموضعة هو الذى ينتج الكوميديا أو التراجيديا ، وبهذا أكدا على الحاجة إلى جماليات التناقض بدلاً من جماليات المحاكاة. إن طبيعة هذه الجماليات سواء لبريخت أو لمعاصريه قد أصبحت موضوعاً خلافياً ترتبت عليه سلسلة كاملة من الآراء المتناقضة.

الهوامش

(١) P.37..4i.P.793: CP.GW 2

(٢) راجع : Giese (1974) الذى لفت عمله القيم نظرى إلى صك بريخت لهذا المصطلح ، والذى قاد إلى الاستنتاجات التى بنيت عليه.

(٣) P.702..GW 16 :P.277 .1964.Willett

(٤) GW 16,P.925-6 .

(٥) إن القول باستخدام النظرة المتفرسة على المسرح فى علاقتها بنظرة المتفرج واستخدامها كوسيلة مسرحية على يدى كتاب مسرح ملتزمين مثل سارتر وبريخت ، هو قول قام Moleod,1980 بمناقشته ، وهى المناقشة التى يدين لها هذا الفصل من كتابى.

(٦) Theaterarbeit,1952,P.19.

(٧) Theaterarbeit,1952,P.22.

(٨) Theaterarbeit,1952,P.42.

(٩) GW 2,P.599.

(١٠) إن ترجمة Knox للمصطلحين "Komisch" و "das Komische" بمعنى "كوميدى" تمثل صعوبة فى سياق مناقشتى. إن كلمة كوميدى فى الإنجليزية كثيراً ما تستخدم لوصف مواقف سخيفة ؛ ووفقًا لما يقوله قاموس أكسفورد للغة الإنجليزية ؛ فالكلمة تعنى : "إثارة المرح". ولكن "الكوميدى" ، من ناحية أخرى ، هو المصطلح الذى يتم استخدامه غالبًا فى الإنجليزية للدلالة على "النوع" الكوميدى ، وهو المعنى الذى استخدمه هنا لفهم مصطلح هيجل.

الفصل الرابع

تحديد مكان النظرية

بريخت والحداثية

الحداثية هى المصطلح الذى يشير إلى ما يكون شخصية العصر الراهن ، وخاصة فيما يتعلق بأفضل منظور نتطلع من خلاله إلى المستقبل ، والمصطلح ما زال مثيراً للجدل. وفى رأينا فإن الحداثية تشير إلى الفترة التالية لعام ١٨٨٠م ؛ وهى الفترة التى شهدت تمرداً على الأشكال التقليدية وما يتعلق بها من مبادئ. لهذا السبب فإن المصطلح قد يستخدم ، إذا ما تعلق الأمر بالفن ، لكى يشير إلى مصطلحين آخرين هما "الحداثة" و"الطليعة". وبما أن المنظِّرين الأربعة الذين سنناقشهم هنا ، وهم لوكاتش وبريخت وبنجامين وأدورنو ، يحتلون مواقع متباينة فى هذا التمرد ، فإن التفريق بين المصطلحين الأخيرين قد يكون منبت العلاقة بالتحليل الذى نقدمه. لقد أشار بيتر بيرجر (١٩٨٤) بشكل مشجع ، فى رده علىريناتو بوجيولى (١٩٨٦) الذى جمع فيه الحداثيين تحت مصطلح "الطليعة" ، إلى أن الابتعاد عن استقلالية الفن (فى حين أن الكُتَّاب والفنانين كانوا مكشوفين أمام تأثيرات الاقتصاد الضخم) قد بدأ حركة رجعية نحو ما عرف باسم الجمالية ، أى الابتكار الفنى كهدف فى حد ذاته ، وهى الحركة التى أكدت الصدّمة كقيمة فى الفن ، تلك الصدّمة التى تتحقق من خلال الأشكال والتقنيات الجديدة. ولهذا السبب فإن بيرجر يريد أن يفرق بين دافعين مختلفين للتنظير إستراتيجيتين مختلفتين للرفض ورثتهما الحداثة : الحداثة كهجوم متعدد

الجبهات على الإجراءات الفنية التقليدية (أخذاً فى الاعتبار مفهوم الشكليين الروس عن "التغريب" defamiliarization كنموذج للوظيفة الجديدة للفن). والطليعة باعتبارها هجوماً منظماً على الإنتاج والاستقبال المؤسساتى للفن (Burger, 1984, pp.15-27). (فى هذا السياق فإن مفهوم بريخت "التغريب" Verfremdung يمكن أن ينظر إليه باعتباره التقنية الأيديولوجية الرئيسية). إن هذه الاختلافات يمكن أن تختصر فى حالة ما إذا نظرنا إلى الأرضية المشتركة للتحدى المعلن ضد الأشكال التقليدية للغة. إن ذلك يسقط من الاعتبار النقطة المهمة ، وهى أن الجمالية قد كشفت انفصال الفن عن المجتمع البرجوازى ، وبذلك تكون قد أكدت استقلاليته ، بينما حاولت الطليعية أن تعيد الفن إلى شكل من أشكال الممارسة الاجتماعية[1]. إن المواجهة بين المنظِّرين الماركسيين الأربعة ، لوكاتش وبريخت وبنجامين وأدورنو ، تركز على المشكلة التى تواجه الفنان الملتزم سياسياً فى الوقت الذى ينتج فيه التطور التكنولوجى تغيّراً راديكالياً فى إنتاج الفن واستقباله .

إن الأبطال الأربعة المشاركين فى الجدل النظرى حول العلاقة بين الجماليات والسياسة ، قد ساهموا فى تشكيل التوجّه المستقبلى لما يعرف الآن باسم النقد الأيديولوجى ، والذى يعنى أول ما يعنى محاولة إزاحة الغموض عن مفهوم الفن كممارسة لها استقلالها ؛ غموض لا يتغير بفعل تاريخ إنتاجه واستقباله. لقد كان بريخت هو الذى جاء معارضاً للاتجاه الأكثر محافظةً وجموداً فى نظريات لوكاتش وأدورنو اللذين تبنيا وجهات نظر عن أكثر صيغ التجسيد الفنى مناسبة لما يسمى بالكاتب التقدمى مناقضة لوجهة نظر بريخت. لقد كان بريخت وبنجامين وحدهما متفقين فيما يتعلق بوظيفة التقنيات الطليعية التى تتسم بالإيجابية السياسية والأيديولوجية : لقد ظل لوكاتش وأدورنو ملتزمين ، كل بطريقته ، بذلك الفن الذى يحتوى على تناقضاته فى ذاته ، والذى يستطيع ، لذلك السبب ، أن يقاوم ، فى رأيهما ، الخطر المزدوج وهو التحول إلى المادة والتحول إلى سلعة ، وهو الخطر الذى بدا أنّ التقنيات الجديدة تتعرض له.

مناظرة بريخت / لوكاتش

تتمركز المناظرة بين بريخت ولوكاتش حول مفهومهما المتضاد لما يؤسس العمل الواقعي في سياق نضال سياسي معلن ، هو في حالتنا هنا النضال الماركسي. ما هي الطريقة المثلى التي يمكن بها الإفادة من الفنون لتأييد هذا النضال باعتبار هذه الفنون نقداً بناءً لأعمال واقعية قديمة وأيضاً برنامج عمل للحاضر والمستقبل ؟

ترى الماركسية أن للفن هدفًا معينًا هو بالتحديد إضفاء الإنسانية على كل ما تحول إلى مادة. لقد كان لوكاتش هو الذي نحت مصطلح تمديد الأشياء (أي تحويلها إلى مادة) ، وهو مأخوذ من ماركس ، وكان يعتبره "المشكلة الرئيسية في بنية المجتمع الرأسمالي"(Lucács, 1971, p.83) . لقد كان ماركس هو أول من أعلن أن كلاً من العالم الموضوعي للمنتج (بفتح التاء) والعلاقات المؤسساتية التي يفرضها السوق قد اتخذا شكلًا متصلبًا جاهزًا بدا صوابًا في ذاته ، ويصعب على الناس فقده أو السيطرة عليه. إن إضفاء المادية على المنتج باعتباره موضوعًا مستقلا قد أسماه ماركس "تألية السلعة" ، وهذا راجع إلى أنه نظر إلى هذا الوجه من وجوه إضفاء المادية على أنه تضليل يتم فيه إضفاء سمات غير حقيقية على السلعة لإعطائها قيمة أعلى ، كما أن البشر أنفسهم قد تثبتوا في علاقات شيئية تحكم كل تبادلاتهم الاجتماعية. لقد كانت تلك المقولة الأخيرة من نظرية ماركس هي التي أكسبها لوكاتش مكانة بارزة ، وهو الذي أشار إلى أن هذه الموضعة المزيفة قد تسربت إلى أنشطة الفرد لدرجة أن التضليل قد أدى إلى تغريبهم عن جوهرهم الحقيقي.

لقد أراد كلٌّ من بريخت ولوكاتش القضاء على تأثيرات النزعة المادية الناشئة في ظل الرأسمالية. وقد رأى لوكاتش أن ذلك ممكن عن طريق الفن الذي ينادي بـ"الكلية" ؛ رؤى للتخلص من المادية ؛ أي ربط التجربة "الحسية" بالفهم "المجرد" لكيفية حدوث التجربة بالتعرف على نفسها في ظل الشروط الآنية. ولوكاتش يبني نظريته عن طريق فهم ماركس لهيجل : البنية الفوقية للفكر والثقافة تتفاعل بشكل مستمر مع العالم المادي ، وتتطور عبر التغلب على التناقضات. إن التطور هو تطور البنية المادية للإنسان ،

والديالكتيك ينبع من التجربة المحسوسة. وهيجل يرى أن العالم المحسوس قد شكَّل نفسه وفقًا لفكرة مجردة حادثة ، أما ماركس فيرى أن البشر الحقيقيين كانوا قادرين على إحداث تطور ديالكتيكى يستهدف القضاء على الرأسمالية. وهدف الكاتب هو العمل على إظهار تلك المتناقضات بين المحسوس والمجرد عن طريق صيغة تجسيد خاصة ، كانت تسمى عند لوكاتش واقعية – أى شيء يفوق المحاكاة ، وهى صيغة قادرة على أن "تعكس" "الواقع الموضوعى" وقادرة رغم هذا على الكشف عن سلبيات هذا الواقع.

لقد كان هدف بريخت يتمحور حول "نفى الطبيعية" عن العالم المتصلِّب عن طريق تقنيات شكلية عديدة تكون قادرة على الاستحواذ على انتباه المتفرج ولفت نظره إلى محتوى المتناقضات التى يعيش فى ظلها. ومن جانب آخر خاف لوكاتش من أن يؤدى التشظى والاصطناعية التى تقدمها تقنيات الحداثية إلى تغليظ استجابة القارئ للعالم وإفقاده حساسيته فيما يتعلق بإمكانية تحقيق وجود متوحد. رأى لوكاتش أن الأسلبة لا تمثل أكثر من بدعة وتقنية فارغة. لم يكن لوكاتش قادراً على فهم إمكانية إشارة الشكل إلى محتوى بعينه ، وتحديداً كيف يمكن للشكل أن يكشف للمتفرج كيف أنه هو ذاته كان مشاركًا فى مجريات الإنتاج. فى كتاب معنى الواقعية المعاصرة يلعن لوكاتش "الرسم البيانى شديد التبسيط" الذى لجأ إليه بريخت فى مسرحية تطبيق الحد ، ويؤكد وجهة النظر الإنسانية التى تبناها بريخت كما قدمناها فى الفصل الأول ، مشيراً إلى أن "بريخت الناضج ، عن طريق تجاوز نظرياته المبكرة والأحادية الجانب ، قد تطور وأصبح أعظم كاتب مسرح واقعى فى عصره"(Lukács, 1963, pp.88 and 89). لقد رأى لوكاتش ساعتها أن بريخت قد عاد إلى موقف الكاتب الواقعى الكلاسيكى ، وهذا ما يغفر له كل شيء :

> **لقد كانت شخصيات بريخت فى الماضى متحدثين رسميين باسم وجهة نظر سياسية معينة ، أما الآن فهى شخصيات متعددة الأبعاد. إنهم الآن مخلوقات حيّة ، يتصارعون مع ضمائرهم ومع العالم من حولهم. لقد اكتست الاستعارة لحمًا**

ودمًا ؛ لقد تحولت إلى نموذج درامي حقيقي. إن تقنية التـغريب لم تعد وسيلة لتحقيق الالتزام المصطنع أو المجرد بل أصبح أداة تحقيق إنجاز أدبي من الطراز الرفيع. إن كل الدرامات العظيمة ، على أى حـال ، يجـب أن تبـحـث عـن وسـائل تتـجـاوز بهـا الوعى المحـدود للشـخـصـيـات الدرامـيـة المقـدمـة على المسـرح.

(Lukács, 1963, p.88)

مع أصدقاء مثل هؤلاء من الذى يحتاج إلى أعداء ؟ لم يتخيل لوكاتش أن الممثلين / الأبطال فى مسرحيات بريخت التعليمية هم الذين يقومون بتنفيذ الديالكتيك – إنه لا يتجسد إلا بهم. إنهم يخرجون من خط الكورس الذى ينتظمهم ، ويقومون بتجربة الأدوار المختلفة التى تتطلبها منهم الدراما ، وذلك بغرض اختبار ما إذا كان ممكنًا تغيير "النص".

يؤمن لوكاتش بأن اغتراب الفرد فى أى عمل من الأعمال الكلاسيكية الواقعية يتم تجاوزه عن طريق إظهار الكلية الاجتماعية التى يمكن أن تحطم نزعة إضفاء المادية فى النظام الموجود بالفعل. إن "التجربة الواقعية" هى وعى مزيف : إن المطلوب هو واقعية تمكنك من رؤية الروابط المجردة الكامنة. فمن ناحية هناك عـالم النزعة المادية لتجربة معيشة ، ومن ناحية أخرى هناك الكلية الاجتمـاعية ، أى المنظور الذى يستطيع أن يجمع كل شىء ، الذى يسمح لك برؤية القوى الأيديولوجية التى أنتجت النزعة المادية ، وبتـغيير تلك النزعة عن طريق اكتشـاف علاقـتـهـا بالكل. إن لوكاتش مـهـتـم بالسمـة الديالكتيكية للواقع الموضوعى. إن بإمكاننا فقط أن نرى الأجزاء المحسوسة والعابرة من الحقيقة ، تلك الأجزاء التى اتسمت بالفعل بالمادية فى تاريخ العالم الرأسمالى. لكن هذه الأجزاء المنظورة لا تكون إلاّ جانبًا واحدًا من الحـقيقة ؛ فالجانب الآخر مـحكوم بديناميات المصالح العالمية – التاريخية للبروليتاريا . لقد أحدث التاريخ تشويهًا عن طريق تغريب الذات عمّا هو حسى ، ولذلك فالذات لا تستطيع استيعاب العالم إلا بشكل متصلب ومـجـرد : وحين تفـهم الظاهرة المجسـدة فى سيـاق تلك الكليـة – المتضـمنة التـاريخى والسوسيواقتصادى والوجود المادى – فإن الذات تستطيع أن تفهم الحقيقة كما هى عليه.

يرى لوكاتش أن الكُتّاب الواقعيين من أمثال بلزاك أو تولستوى كانوا جزءًا من البرجوازية فى لحظات عقلانيتها ، ولذلك كان باستطاعتهم إطلاع القارئ على تيارات التاريخ المتصارعة. وفى شروحه لما كتبه لوكاتش أشار فردريك جيمسون (1974,pp.160-205) إلى الظروف التاريخية التى قادت لوكاتش إلى إصدار أحكامه على الكُتّاب الذين استحوذوا على إعجابه. ففى حين استحسن ما كتب بلزاك فقد استهجن ما كتب زولا وجويس ليس فقط لفشلهما فى التوصل إلى المصادر الأيديولوجية الحاكمة لعالمهما ، بل لأن نزعة إضفاء المادية قد تغلبت عليهما ، ولهذا فقد فشلا حين استسلما لتشظى تيار التجربة دون التطرق إلى أسباب ذلك التشظى ، وبالتالى إمكانات التغلب عليه. لقد كان بلزاك أكثر حظا مع لحظته التاريخية ، كما يلاحظ جيمسون (1974,pp. 195 and 203) لأنه عاصر بداية الرأسمالية ، ولهذا كان بإمكانه أن يرى كل شىء يتم إسباغ المادية عليه ؛ لهذا السبب كان بلزاك قادراً على تحميل الحوادث البسيطة بالمعانى الاجتماعية خالقًا بذلك قصصًا فى إطار سياق كلى جامع. إن ما يدافع عنه لوكاتش بضراوة هو أسلوب الكتابة الملحمية الذى يفرقها عما يعتبره مجرد أوصاف للوقائع الخارجية (Luk?cs,1970, pp. 110-48).

> **إن الشعر الداخلى للحياة هو شعر الرجال وهم يناضلون ، هو شعر التفاعل المضطرب الفعال للرجال. وبدون هذا الشعر الداخلى القادر على التكثيف والحفاظ على الحيوية فإنه لا يمكن إنتاج كتابة ملحمية ولا صياغة تراكيب ملحمية قادرة على الاستحواذ على اهتمام الناس(p.126).**

> **إن الضعف الأيديولوجى القاتل عند كُتّاب المنهج الوصفى يكمن فى استسلامهم السلبى لهذه التراكمات ، لهذه الظاهرة المتمثلة فى الرأسمالية القادرة ، وفى رؤيتهم للنتائج وليس لصراع القوى المتعارضة (p.146) . إن الوصف السطحى هو البديل الذى يلجأ إليه الكاتب الذى يفتقر إلى تقدير أهمية المنهج الملحمى(p.130).**

فى مقـال آخـر (Lukács,1969, pp. 150-8) ينتـقـد لوكـاتش رواية جديدة لإرنست أوتوالت Ernst Ottwalt ، وفيـه يشنّ هجومًا كاسحًا على الأسلوب التسجيلى للقصّ الذى استخدمه هذا الكاتب البروليتارى ، وهو نقيض لأسلوب صنع الصورة (Gestal-tung) الذى عادة ما يستخدمه الكاتب الواقعى الكلاسيكى. إن هدفه المعلن هو وضع الأدب البروليتارى – الثورى على الطريق الصحيح فيما يتعلق بالنظرية والمنهجية[٢]. إن مقال لوكاتش معنٍّى بتوضيح التأثيرات السلبية التى تتركها المواقف اليسارية التى كان تتعارض مع السياسات الرسمية للحزب الشيوعى الألمانى[٣]. إن أوتوالت ، وهو زميل لبريخت ، يتعرض للهجوم هنا بسبب أسلوبه التسجيلى فى الكتابة ، ذلك الأسلوب الذى يعلى من شأن المزج بين التسجيل والتعليق السياسى(1969,p.153). ويوضح لوكاتش أن أوتوالت لا يكشف عن الظلم كما ينتوى ولكنه بدلاً من ذلك يعيد بشكل مكشوف فرض الآليات الأيديولوجية للدولة حين يركز على مظاهر الموضوع ؛ إذ إن تلك المظاهر لا تمثل إلا السطح الأمبيريقى للأشياء. ورغم أن ذلك قد لا يكون شيئًا سيئًا فى حد ذاته ، فإنه ليس مناسبًا كمنهج أدبى ؛ لأنه يستخدم حالة خاصة باعتبارها نموذجًا "لتجربة يعاد عيشها بشكل كامل الحسية ؛ تجربة ملموسة ومتفردة" (1969p.154) يجب تفسيرها بطريقة مجردة وهادفة لكى يتم قبولها كتطبيق عام. ويؤكد لوكاتش أن هذا المنهج معناه استخدام لمناهج العلوم فى سياق غير مناسب :

> **إن منهجَىْ التقديم كما يُستخدمان فى العلوم وفى الفن يختلفان اختلافًا جذريًا ، ويلغى كلٌّ منهما الآخر برغم أن أرضية البحث العلمى لكليهما هى نفس الأرضية . . . فالتقديم "الفنى" ذو الأغراض العلمية سوف يظل دائمًا علمًا مزيفًا بنفس الدرجة التى هو بها فن مزيف. (1969,p.156)[٤]**

أى نوع من نظريات التقديم تلك التى تصرُّ على النظرة الكلاسيكية بأن الفنان "يرسم" عالمًا سابق الوجود ، ويختار من خزانة الصور تلك القادرة على تجسيد البناء الموضوعى للحقيقة ، وبرغم ذلك يبدو أنها لا تريد أن تكون "الذاتية المثالية" ،

ولا "الطبيعية الفوتوغرافية" ولا "المثالية الموضوعية" أيضًا(Lichteim, 1970, pp.124-9) .

ومن وجهة نظر إيجلتون فإن لوكاتش هنا يطرح السؤال الجوهرى عن طبيعة الإدراك ، ويبدو أنه يفترض أنه كلما اقترب الفنان أكثر من فهم تلك الكلية باعتبارها نوعًا من سياق الترابط الأعم فإن حكمه سوف يكون أقرب إلى الحقيقة ، وأن عمله الفنى الذى ينتجه سوف يكون أكثر قيمة أيضًا : "إن القضية هى أن الفن الذى يعطينا العالم "الحقيقى" يعَد فنًا أسمى"(Eagleton, 1981, p.85).

إن بريخت ، مع ذلك ، يستخدم منهج تعرية الغموض ليس بهدف الوصول إلى الحقيقى ، ولكن للحصول على نوع العلاقة الملائمة بالواقع ؛ لأنه فى تلك العلاقة تتشكل القيم الإنسانية. إن تعرية الغموض توضح كيفية استخدام الجدل عمليًا ، مما يدفع المتفرجين للقيام ببعض التحركات بأنفسهم ، وبهذا فهو منهج ذو قيمة فى ذاته. وعن طريق إثارة الشك فى كل الشفرات وطرق التجسيد فإن بريخت يكشف تناقضات التاريخ ، وهذا يستلزم اللعب مع الشكل عن طريق إيقاف الفعل الدرامى أو تجميده أو تسريعه ، وذلك بهدف إظهار القوى المتصارعة عند مستويات متباينة من السلَّم الاجتماعى. ففى مشهد بيع الفيل فى مسرحية الرجل هو الرجل (التى تمت مناقشتها فى الفصل الثانى) نجد أن "البطل" يتم خداعه ليس فقط فى بيع فيل اصطناعى ، ولكن أيضًا فى اسمه ودوره. إن ما يتم بيعه شىء زائف فى كل من حالتى الفيل والدور ، لكن التجديد الشكلى هنا هو التنقل بين مستويات القص عن طريق جعل جزء من المنظر الدرامى يعلق على الجزء الآخر ، وكلٌ منهما يوضح أنه إذا ما تم إسباغ المادية على شىء فإن شيئًا داخل الإنسان هو الذى يدفع الثمن. وعن طريق مثل هذا اللعب مع الشكل فإن الموضوعات تفقد غموضها وتصبح شفافة ، وكذا فإن الممثل / المشاهد ينفذ عبر المادى المتجمد ويفهم الترابط المجرد ، والمجرد هنا هو القوة الاجتماعية – الاقتصادية التى تعرِّف الشىء ، وكلما زاد فهم المرء للمجرَّد كلما ازداد غضبه.

من جهة أخرى فإن لوكاتش يرغب فى رؤية تناقضات حقيقية تبرز من خلال سرد مفرد موحد ، ولكن هذا يجب أن يتحقق دون الكشف عن صنعة الفنان ؛ فهو يرى أن هدف الفنان ثنائى الوجه :

الأول هو الكشف المتعمد عن تلك الروابط وتشكيلها فنيًا ، والثانى ، الذى لا ينفصل عن الأول ، هو التغطية الفنية على تلك الروابط التى حققتها يد التجريد ، أو حذف التجريد ذاته. عن طريق هذا العمل الثنائى فإن آنية الحياة المتشكلة والمتحققة تبدأ فى تحقيق الوجود ، وتلك العملية برغم أنها تسمح للجوهر بأن يظهر واضحًا فى كل لحظة (ولا يمكن أن تكون هذه هى الحالة مع آنية الحياة) فإنها مع ذلك تظهر باعتبارها آنية ، باعتبارها سطح الحياة ، والأكثر من هذا باعتبارها سطح الحياة كلها فى كل محدداتها الرئيسية – وليس فقط مجرد لحظة يتم تلقيها ذاتيًا وتكثيفها تجريديًا ، لحظة معزولة عن تلك الكلية.

(Lukács, 1969, pp.69-70)

ذلك هو جوهر جدل لوكاتش مع أعمال بريخت. إن لوكاتش يتجاهل أن تقنيات التسجيلية والمونتاج تكوِّن هى أيضًا شكلاً من أشكال التنظيم وذلك لأنها تتجاوز عمدًا حدود التجسيد الواقعى. إن لوكاتش يرفض ، على الأخص ، أن يمنح لتقنيات التغريب البريختية أى قدرة معرفية ، وهو يتهم بريخت بالسقوط فى الشكلية المحض. وللغرابة فإن بريخت ولوكاتش ينطلقان من نفس الموقف : لا شىء يتم الكشف عنه مباشرة ، والمظهر ليس هو الحقيقة الموضوعية. إن التجربة الآنية لا تمكّن الإنسان بالضرورة من تفهم التناقضات التاريخية ولا من النظر أتوماتيكيًا إلى المظهر الخارجى باعتباره مؤسسًا تاريخيًا ، وبالتالى ممكن تغييره. إن ما يختلفان فيه بقوة هو فى كيفية تحقيق هذا التغيير. لقد وفَّر لوكاتش حَدْسيًا ، وهو الكاتب الواقعى العظيم الذى كان يكتب فى لحظة تحرر تاريخية ، وفر فى كتاباته نموذجًا يُحتذى به مستقبلاً عن طريق تجسيد إمكانيات التجاوز الحتمى للمتناقضات. وعلى عكس تلك النظرة يرد بريخت تهمة الشكلانية عليه ؛ حيث إنه يتمسك بالأشكال التقليدية للكتابة فى حين أن ما يتم التعبير عنه فى العالم المعاصر قد تغير تمامًا(GW19,pp.330-1). فإذا ما أردنا النظر إلى البرجوازى باعتباره أسيرًا للأشكال التقليدية للمجتمع وغير قادر على رؤية العوامل

المشكّلة له تاريخياً فى حين نرى أن البروليتارى يملك وعياً أفضل بالسياق الاجتماعى والاقتصادى والتاريخى الكلى ؛ فلماذا نربط هذا البروليتارى إلى شكل فنى مناقض للعصر ؟ على أى حال فإن بريخت غير معنى بنموذج يعتمد على مؤلف ينسق أو يتجاوز التناقضات التاريخية من أجل خاطر القارئ السلبى ، ولكنه معنى بخلق قارئ إيجابى قادر على إلقاء الضوء على تلك المتناقضات :

> **وسائل واقعية : تكشف السببية المتراكبة للمجتمع / كشف القناع عن وجهة النظر الحاكمة باعتبارها وجهة نظر هؤلاء الموجودين فى السلطة / الكتابة من وجهة نظر الطبقة التى تملك أكثر الحلول منطقية للمشاكل التى تثقل كاهل المجتمع الإنسانى / توكيد لحظة التطور / جعل استخراج المجسد والمجرد من تلك اللحظة ممكناً(٥).**

ومن أجل تمكين المتفرج من استخراج المجرد من تجربته فإنه يجب هَزُّه هزاً لإخراجه من استغراقه ، فمن وجهة نظر بريخت فإن المتفرج يعد عنصراً مهماً فى العمل المسرحى ، وهذا العمل المفتوح وغير المنتهى (على عكس العمل عند لوكاتش الذى يجب أن يتكامل عضويا) ينادى قدرات المتفرج الخلاقة. ففى حين يريد لوكاتش من الكاتب أن يظهر العالم باعتباره كُلاً متكاملاً ، أملاً فى منح القارئ الثورى بعض الأمل والإيمان الطوباويين ، فإن بريخت يظهر هذا العالم باعتباره متشظياً ويمكن تغييره بالضرورة ، وهكذا يدفع المتفرج صوب إعادة كتابته دوماً.

زمالة بريخت / بنجامين

بدأت علاقة بريخت وبنجامين مع رفضهما المشترك لوجهة النظر التقليدية للفن باعتباره عملاً مستقلاً. وقد بحثا ، مثل لوكاتش ، عن فن قادر على خلق وعى ثورى جديد يستطيع أن يتجاوز الوعى الاجتماعى المغترب فى ظل الرأسمالية. ولكن على

عكس لوكاتش فإنهما وضعا أملهما فى القطيعة الكاملة مع صيغ الإنتاج القديمة ، وكانت الأرضية التى جمعتهما هى اهتمامهما المشترك بالوسائل الجديدة لإعادة الإنتاج ، والتى وفرتها التكنولوجيا الحديثة ، وكذا إيمانهما العميق بقدرة هذه الوسائل على التأثير فى إنتاج الفن واستقباله.

خلال الثلاثينيات كتب بنجامين سلسلة من المقالات التى أظهرت بشكل مباشر وغير مباشر دينه لبريخت الذى أمدَّه بالمادة الضرورية لنظرية ماركسية فى الثقافة تكون ممكنة التطبيق سياسيًا ودقيقة تاريخيًا. والمقالات المتصلة بموضوعنا هى : "ما المسرح الملحمى ؟" (وهى فى صياغتين ، الأولى ١٩٣١ والثانية ١٩٣٩). و"المؤلف باعتباره منتجًا" (١٩٣٤) و"العمل الفنى فى عصر إعادة الإنتاج الميكانيكى" (١٩٣٦)[٦]. وبما أن هدفى هنا لا يتوقف عند مجرد حصر إسهامات بنجامين ، ولكن لتحديد الخطوط العامة للطريقة التى قدمت بها ممارسات بريخت المسرحية إجابة عن تساؤلاته المطروحة عن الجماليات المادية فإن الأفضل هو مناقشة تلك المقالات من خلال التركيز على موضوعات بعينها وليس التوقف طويلاً عند إطارهم العام أو آليات كتابتهم. والموضوعات المهمة هى : دور التكنولوجيا فى القضاء على استقلالية الفن ، والتحول الناتج من هذا فى أدوات الإنتاج وفى صيغ الاستقبال ، وفى المطلب المترتب على ذلك ، وهو خلق وظيفة سياسية جديدة للفن ، وهى الوظيفة التى ستغيِّر تمامًا من العلاقة بين المؤلف والعمل والجمهور. إن التكنولوجيا الجديدة ، باختصار ، قد دشنت باعتبارها وسيلة لتحرير وسائل الإنتاج من قبضة وسائط الدولة الرأسمالية ، وذلك بغرض توفير تلك التكنولوجيا للأغراض والأهداف الاشتراكية.

لقد بحث بنجامين وبريخت عن عكس ما بحث عنه لوكاتش ، وذلك فيما يتعلق بالتقنيات الفنية للمسرح الطليعى ؛ فقد كان لديهما الأمل فى أن تساعدهما تلك التقنيات على كسر تدفق العالم التاريخى ، وبذلك يهدمان تلك الكلية المفترضة ويكشفان عن التناقضات الموجودة فى ظل الرأسمالية باعتبار ذلك الخطوة الأولى نحو هدم الصيغة المادية الغالبة على الحياة الجمعية فى المدن. ووفقًا لما يقوله بنجامين فى مقاله الصغير

"العمل الفنى فى عصر إعادة الإنتاج الميكانيكى" فإن التكنولوجيا الجديدة قد غيرت من طرق استقبالنا ليس فقط للفن ولكن لكل شيء ، وذلك فيما يتعلق بالسرعة التى تستطيع بها الوسائط السمعية والبصرية من التقاط وتجميد الصور أو تكبيرهم أو الإبطاء من سرعتهم مما يفسد علاقتنا السلبية القديمة المتأملة بالأشياء ، فيدفعنا ذلك إلى اتخاذ موقف إيجابى ونقدى تجاههم. لقد كان استقبالنا للأشياء فيما قبل عصر التكنولوجيا والإنتاج الضخم محكوم باستجابتنا لـ"عبيرهم" ، ذلك الارتباط الإنسانى المختزن الذى ينبعث من تلك الأشياء صوب المتلقى ، جاذباً إياه إلى مدارهم فيحصره فى فعل التأمل السلبى. وفى عصر إعادة الإنتاج الميكانيكى فإن هذا "العبير" قد انتهى :

> **إن تقنية إعادة الإنتاج تبعد الشيء المنتج عن سلطان التقاليد. فعن طريق تكرار النسخ المنتجة فإن تعددية النسخ تحل محل الوجود المتفرد. وفى السماح للمنتج المعاد إنتاجه بلقاء المشاهد أو المستمع ؛ حيث يوجد فإن التقنية هنا تساهم فى إعادة تنشيط ذلك الشيء المنتج.** (Benjamin, 1936, p.223)

إن ذلك يغير من استقبالنا للشيء ؛ لأن الشيء يتوقف عن توجيه نظرته المتفرسة إلينا بشكل مطمئن : "إن طبيعة جديدة تفتح نفسها للكاميرا أكثر مما تفتحها للعين المجردة – على الأقل لأن المساحة المخترقة دون وعى يحل محلها مساحة يكتشفها الإنسان عمداً" (1936,pp.238-9). لم يعد الموضوع يتمتع بالسلطة الكاملة للمؤثرات الثقافية للماضى سواء كانت أصول تلك المؤثرات تكمن فى الشعائر الدينية أو فى "التقديس الدنيوى للجمال" ، وهو التقديس الذى يظهر تلك الشعائر أثناء اضمحلالها. وفى تلك "الثيولوجيا السلبية "الأخيرة التى تجسد نفسها فى شكل الجمالية المحض ، أو فى مبدأ الفن للفن ، يرى بنجامين آخر معاقل الفن باعتباره شيئاً مستقلا ، وهو ينكر أن يكون لهذا الفن أى وظيفة اجتماعية"(1936,p.226). من الواضح إذن أن مفهوم الفن باعتباره موضوعاً "عبيرياً" يمكن النظر إليه باعتباره نوعاً من التحويل الجمعى للفنان إلى وسيطه الفنى ثم تحويل هذا التحويل (أو ما يسميه المحللون النفسيون بالتحويل

المضاد) من جانب المشاهد إلى العمل الفنى ذاته(٧). إن مفهوم "العبير" هو بوضوح مفهوم أيديولوجى برغم أن بنجامين لا يقول ذلك بالقوة اللازمة على الأقل بالقوة اللازمة لإرضاء بريخت الذى يعلق عليه فى مقولة كثيراً ما يتم الإشارة إليها من يوميات عمله :

> **إنه يقول إنك حين تشعر بالنظرة المتفرسة موجهة إليك ، حتى من ظهرك فإنك تعيدها (!) ، فتوقع إعادة النظرة المتفرسة إليك من الشىء الذى نظرت إليها ينتج العبير ، ومن المفترض أن ذلك العبير فى طور الاضمحلال فى الأزمنة الحديثة تمامًا مثلما يحدث مع العبادات. لقد اكتشف بنجامين ذلك عن طريق تحليل الأفلام ؛ حيث يتحلل العبير بسبب إمكانية إعادة إنتاج الأعمال الفنية. روحانية صرف فى وضع النقيض للروحانية ، ذلك هو الشكل الذى يستوعب المفهوم المادى للتاريخ ! ذلك مريع(٨).**

لقد لاحظ بريخت أن بنجامين ليس متسقًا تمامًا فى موقفه من الفن "العبيرى" برغم أن بنجامين يرحب ، فى المقال الذى نناقشه هنا ، بالتخلص منه. إنه لا يعرفه بوضوح على أنه نوع من عبادة السلعة كما فعل غيره من النقاد (راجع Solomon, 1979, pp.545-6) ولا يعلّق على البعد المتخيل لتجربة انحصار المتفرج والموضوع فى بناء مركب من المرايا المكونة من النظرات المتفرسة(٩).

أيًا ما كانت درجة غموض مشاعر بنجامين نحو الفن "العبيرى" التقليدى ، إلا أنه على وعى تام بأنه فن فشل طويلاً فى أن يخدم أى هدف جماعى مفيد. على العكس ، فهناك خطر ناشئ عن تحويل الفن إلى موضوع جمالى محض ؛ فذاك يخدم السياسات الرجعية ، مثل الفاشية مثلاً ، فتلك السياسات تخلص نفسها طواعية من عنصر الجماعية بغرض استخدام جماليات الحرب ، والذى ترد عليه الشيوعية بتسييس الفن (Benjamin, 1936, p.244). إن الفن يحتاج للإنقاذ من عبادة الجميل ، وعصر إعادة الإنتاج الميكانيكى يمثل المناسبة التى يبدأ فيها ذلك الإنقاذ. إن بنجامين ينظر خاصة إلى فن التصوير وفن السينما لاستخلاص وسائل تعطيل وإعاقة التمعن الرائق

للمتفرج. فأولاً ، إن إعادة إنتاج الصورة بعدد لانهائى سوف يحطم أى إحساس بالتفرد أو الأصالة . وثانيًا ، إن تقنية المونتاج سوف تؤكد إمكانية تعريض المتفرج لصدمات عدم الاستمرارية ، وذلك ما سوف يقحمه فى خطوات البناء والإنتاج . وثالثًا ، إن الوسائط الجديدة ليست مجرد أدوات للإدراك المختلف ، ولكنها وسيلة اختبار نقدى لهذا الإدراك ومحتوياته ، خاصة الإدراك الجماعى. لقد لاحظ بنجامين أن الوسائط الآلية الجديدة سوف تستطيع من خلال قدرتها على إحصاء الزمن على الكشف عن آثار للتجربة الإنسانية لم تكن معروفة من قبل وعلى الكشف عما لم يتم الكشف عنه بعد. وقد اكتشف بنجامين فى ذلك علاقة بما يقوله فرويد :

> **لقد وسع الفيلم من حقل إدراكنا عن طريق مناهج يمكن توضيحها عن طريق المناهج المرتبطة بنظرية فرويد. فقبل خمسين سنة كانت زلة اللسان تمر دون أن يلحظها أحد تقريبًا. فى حالات استثنائية فقط كان يمكن لهذه الزلة أن تكشف عن أعماق لمحاورة كان يبدو أنها تتخذ مسارها على السطح فقط. ولكن منذ تم نشر كتاب علم النفس المرضى للحياة اليومية تغير كل شىء. لقد عزل هذا الكتاب ووضع موضع التحليل أشياء كانت حتى ذلك الوقت تطفو فى تيار الوعى العريض دون أن يلتفت إليها أحد. لقد أحدث الفيلم نوعًا مشابهًا من تعميق الإدراك الترابطى على مستويات الرؤية كلها ، وعلى مستويات السمع أيضًا. (Benjamin, 1936, p.237)**

لذلك كله رأى بنجامين أن العلامات التى أظهرتها الوسائط الآلية الجديدة لها علاقة بكل أنواع أنظمة العلامات وليست محصورة فى أنظمة العلامات الفنية وحدها : "إن الكاميرا تقودنا إلى مرئيات غير واعية كما يقودنا التحليل النفسى إلى الدوافع غير الواعية"(1936,p.239).

رغم ذلك يجب القول إن بنجامين ، برغم كل رؤاه الصحيحة لإمكانات الوسائط الجديدة ، لم يحسن الحكم على تأثيرهم ذلك ؛ لأنه اعتقد أن الآليات التى وصفها وصفًا

رائعًا سوف تنتج أوتوماتيكيا التأثير السياسى التقدمى المرغوب. إنه لم يتوقع ، أو يتنبأ كما تنبأ أدورنو ، أن تلك الوسائط سوف تسلم نفسها للنزعات التجارية بعد ذلك. ورغم أنه توقع عبادة النجم السينمائى فإنه اعتقد أن التخلص من الحضور المتفرد للمثل على خشبة المسرح والمونتاج المعتمد على اللااستمرارية سوف يغطى على التأثير الكاريزمى للممثل على المتفرجين ؛ ذلك يعنى أنه توقع التأثير الثورى الذى ستحدثه الوسائط الجديدة باعتباره تأثيراً كامناً فى تطورها الآلى ، وكان واثقًا من حدوث تغير فى علاقات الإنتاج بناء على ذلك. ولكن برغم أن طرق الإنتاج التى تقدمها تلك الوسائط الجديدة ربما تتطلب تغييراً فى المؤثرات المسرحية القديمة المستهلكة فإنها يمكن أيضًا أن تشجع وسائط جديدة تحتضن الثقافة البرجوازية عبر طرق الإنتاج الضخمة الجديدة.

من الواضح إذن أن مسرح بريخت الملحمى قد قدم النموذج المضبوط لمفهوم بنجامين عن الأدوات الثورية الجديدة للإنتاج الفنى. ففى مقاله "المؤلف باعتباره منتجًا" يجادل بنجامين فى أن مفهوم بريخت عن إعادة التوظيف **Umfunktionierung**، أى تغيير الأشكال وأدوات الإنتاج ، هو الوسيلة الوحيدة التى يمكن بواسطتها للكاتب السياسى الملتزم أن يشارك فى النضال الطبقى ، وبذلك يمكن للكاتب التقدمى أن يضع نفسه فى صف البروليتاريا **(Benjamin, 1934, p.93)** ، وقد كان الأمل فى أن تؤدى تلك المغامرة المزدوجة إلى إزالة الفوارق بين المؤلف والجمهور ، وهى الفوارق التى "حافظت عليها الصحافة البرجوازية بوسائل مصطنعة" :

> **إن القارئ جاهز دائمًا لكى يصبح كاتبًا بمعنى أن يصبح شخصًا قادرًا على الوصف أو على النصيحة . . . إن سلطة الكتابة لم تعد تكمن فى التدريب المتخصص ، ولكن فى التدريب الصناعى ، وبذلك تكون هذه السلطة ملكية عامة، (Benja-min, 1934, p.90).**

وهذا الأمر يستلزم ، مع ذلك ، إجراء تغييرات فى الصحافة البرجوازية الميَّالة دائمًا لأسلوب التقرير المجرد أو الإعلام لكى تصبح قادرة على التدخل الإيجابى وعلى

حث الجماهير العريضة على المشاركة (وهو هنا يستخدم مقولة الكاتب والصحفى السوفييتى سيرجى تريتياكوف). وبنجامين بذلك يرى فى مسرح بريخت توازيًا بلاغيًا واضحًا.

ما يعنى بنجامين هو أن المسرح الملحمى يجب أن يركز اهتمامه على مشاكل التلقى الجمالى ، وأن يقدم على استخدام ما يمكنه استخدامه من الوسائل التكنولوجية الحديثة لكى يكسر حالة التنويم المغناطيسى التى يسببها المسرح الإيهامى التقليدى للمتفرج. يجب على المسرح الملحمى أن يوضح ظروف إنتاجه عن طريق إيقاف الفعل الدرامى بالأغانى والمواد السينمائية والمقولات الشارحة لكى تعطل مجال الاستقبال التقليدى للمتفرج ، ذلك الاستقبال الميّال لمعادلة الفن بالحياة :

> **المسرح الملحمى . . . دائمًا ما يستخلص وعيًا حيويًا ومثمرًا من حقيقة أنه مسرح. هذا الوعى يمكنه من التعامل مع بعض عناصر الواقع كما لو كان يؤسس تجربة ، مع إيراد "شروطها" فى نهاية التجربة ، وليس فى بدايتها. تلك الشروط لا يتم تقريبها من المتفرج بل إبعادها عنه. وحين يتعرف عليهم باعتبارها ظروفًا حقيقية فإن ذلك لا يتم ، كما يحدث فى المسرح الطبيعى ، بصيغة الرضا الذاتى بل بصيغة الاندهاش.**
> **(Benjamin, 1931, P.4)**

شأن بريخت فإن بنجامين يرى أن استغلال التأثيرات الاعتباطية لوسائل الإعلام الآلية الحديثة يصلح كوسيلة لتحويل المسرح إلى معمل ، وبذلك يتم الفصل بين الأشكال الأدبية والجمالية واستخداماتهم الأيديولوجية داخل سياق علاقات الإنتاج ، وبذلك يمكن استخدام هذه الوسائل لخدمة أغراض أكثر تقدمية : "إن المسرح الملحمى يوجه نفسه إلى من يعنيهم الأمر" "الذين لا يفكرون إلا إذا كان هناك سبب للتفكير". **(Benjamin,1939,P.16)**.

إن بنجامين على صواب حين يؤكد أن التعامل مع المتفرجين باعتبارهم خبراء ، وليسوا مستهلكى ثقافة كان جزءًا من أهداف بريخت السياسية ، لكنه يميل إلى التقليل من الأهمية التى أولاها بريخت للإمتاع ، كما أنه يستبعد بشكل مطلق مكانة العواطف

فى الجماليات البريختية حين يؤكد أنه "عمليًا ليست هناك مخاطبة لقدرة المتفرج على التعاطف" (1939,P.18) ناسيًا أن وسائل التغريب تعمل بشكل ديالكتيكى يؤدى إلى الإمساك بالمتفرجين فى لحظات استثارة عواطفهم. فبدون دفع المتفرجين إلى مجال العواطف المتناقضة سيكون من الصعب توجيههم إلى أى نوع من أنواع التفكير المثمر. ولكى تجرب التناقضات القارة فى الإنتاج والاستقبال البرجوازيين فإنه يجب العثور على شكل يبرز الأبنية المحدودة التى تتحكم فى الذوات البشرية حتى الآن.

أدورنو ضد بريخت

إن هجوم أدورنو على الفن "الملتزم" يقف على النقيض من رغبة بنجامين فى الفن المسيّس لما هو معاصر ، وبالتالى فهو على النقيض من تبنيه لمسرح بريختى باعتباره نموذجًا للفن الذى يبتغيه. وبرغم ذلك فإن هؤلاء المفكرين الثلاثة يتجاوزون لوكاتش فى رغبتهم فى إضفاء النزعة المادية ليس فقط حين ينظرون إلى إنتاج العمل الفنى بل أيضًا إلى التأثيرات التى يحدثها استقباله. ولكن بينما اعتقد بريخت وبنجامين أن أى عمل فنى يمكن تثويره عن طريق التكنولوجيا ، كما نظرا إلى التقنيات الجديدة باعتبارها وسائل للقطيعة مع الجماليات البرجوازية التقليدية فإن أدورنو كانت له وجهة نظر أخرى. إنه يعترض على "بقايا مصقولة من بعض القضايا البريختية" فى مقال بنجامين لعام ١٩٣٦، والذى يوكل فيه بنجامين "وظيفة ثورية مضادة" للعمل الفنى المستقل الطليعى ، ويؤكد أن :

> **المبدأ الذى يحكم الأعمال الفنية المستقلة ليس هو كلية تأثيرها ، ولكن بناءها الذاتى الموروث. إنها مصدر معرفة باعتبارها موضوعات لا تصورية ، ذلك هو مصدر نبلها. إنه ليس شيئًا يتم تشجيع الرجال عليه لأنه معطى وضع فى أيديهم . . . إن مفهوم "الرسالة" فى الفن ، حتى لو كان راديكاليًا سياسيًا ، هو مفهوم يحتوى على قدرة على التواؤم مع العالم. (Adorno, 1980, p.193)**

إن أدورنو لا يقصد بمصطلح الفن المستقل ذلك التحويل البرجوازى للفن إلى موضوع جمالى ، بل يقصد العكس. إنه يوافق ببساطة على رأى بنجامين أن عنصر العبير فى الفن ينحسر ، لكنه لا يرى ذلك باعتباره نتيجة للإنتاج الآلى للفن ، ولكن باعتباره تغيراً متأصلاً فى العمل الفنى ذاته وبمقتضاه يقاوم أى استقطاب لأيديولوجية بعينها. الفن المستقل من وجهة نظر أدورنو ليس فنًّا فى خدمة القوة الحاكمة. وبعيداً عن أن يكون عنصر ثورة مضادة فإن العنصر السحرى فيه يعقد علاقة جدلية مع حرية بعينها يعكس فيها العمل فهما ينعكس ذاتيًّا بإجراءات إنتاجه ، وهو شيء يعترض عليه بنجامين وبريخت. إن هذا العنصر السحرى وهو أكثر عناصره تقدمية ، يمكن أن يتحول إلى مجرد استخدام إذا ما تم توظيفه بمفهوم بريخت السياسى. إن تسييسه ، أى تحويله إلى فن "ملتزم" لابد وأن يؤدى إلى تدمير مقاومته القارة فيه ضد التحول إلى سلعة.

إن أدورنو يفرق بوضوح بين تقنيات الإنتاج الآلى والآلية الموروثة فى الفن المعاصر ذاته. إن التكنولوجيا لم تضع نهاية للفن التقليدى ، لكن تلك النهاية وضعها التخلى القسرى للفن المعاصر عن سماته العبيرية. إن أدورنو يؤمن بأن موسيقى شوينبرج المتعلقة بآلام المسيح تقدم نموذجاً أصيلاً للفن الحديث : إنها ليست فقط موسيقى تقاوم التحول إلى سلعة ، لكنها تشير ذاتيًّا إلى إستراتيجياتها التناقضية الخاصة بالتحول ، معبرة عن مقاومتها فى تقنيات تأليفها ذاته(١٠). وفى مقال يحاول قراءة "أدورنو عكسيا" يقلب أندرياس هوسين إستراتيجية أدورنو فى إظهار السهولة التى يمكن بها إفساد عمل فنى حديث بواسطة الثقافة الجماهيرية ، يقلبها على نفسه حين يجادل بأنه يمكن النظر إلى أدورنو رجعيا حين كان يحاول أن يستكشف "كيف يمكن للحداثية نفسها أن توائم وأن تحول بعض عناصر الثقافة الجماهيرية" (Huyssen, 1983, p.13). وكمثال فإن هيوسين يذكر نقد أدورنو عام ١٩٥٢ لموسيقى فاجنر وهو المقال الذى يعده فيه بشيراً لشوينبرج : "لقد تطورت الموسيقى الحديثة كلها كنوع من المقاومة لسيطرة فاجنر- ورغم ذلك فإن كل عناصرها حاضرة عنده بشكل مستتر"(Adorno, 1971, p.504). ورغم أن مقال أدورنو يعد ظاهريًّا توضيحًا لمولد الفاشية من روح الـ **Gesamtkunstwerk**

(وهو مفهوم للرومانسية الألمانية عن فن خضع لقوانينه الخاصة وانتهك كل مقولات التكوين السابقة) فإن دراسته يمكن أيضاً أن تعتبر عن أصول تحويل الفن الراقى إلى سلعة فى القرن التاسع عشر(Huyssen, 1983, p.29). إن ضخامة أوبرات فاجنر قد أخفت كل آثار العمل المبذول فى إنتاجها ، ورغم ذلك فإن موسيقاه تخضع لضغوط الشكل السلعى فى إنتاج عالمها الحلمى المتجسد فى الإيهام والأسطورة : إن الكلية المزيفة للموسيقى تظهر من خلال تحللها إلى مقطوعات شعبية عند تلقيها. الشكل السلعى إذن ليس نتيجة لقوى خارجية فقط ، ولكنه متولد فى الفن الذى يحاول أن يحرر نفسه من شكله التقليدى ، وجاهز لكى تستولى عليه القوى الخارجية :

> **تبنى تعريف بنجامين للعمل الفنى التقليدى بواسطة مفهوم العبير ، أو حضور ما ليس موجوداً ، فإن صناعة الثقافة تتشكل ليس عن طريق فرضها مبدأ آخر غير مبدأ العبير ، ولكنها بدلاً من ذلك تفرّج عن العبير الفاسد كسديم ضبابى. بهذه الطريقة فإن صناعة الثقافة تخون تعسفاتها ذاتها.** (Adorno, 1975, p.13)

ومن وجهة نظر أدورنو فإن موسيقى شوينبرج تلعب دوراً مقاوماً لأى نوع من أنواع قيم الاستخدام الفاسدة عن طريق معارضة نفسها ديالكتيكياً من الداخل ؛ حيث يتواطأ بشكل فنى عمل "لا مستقل" مع الجماهير لكى يبيع نفسه. إن العمل الفنى الحديث حقيقة يختزن قدرة على اللعب تستعصى على التواؤم ، إنه يهرب بعيداً عن أى شكل من أشكال التقديم المباشر. إن هذه السمة هى ما يجده أدورنو أيضاً فى أعمال كافكا وبيكيت ، سمة تعمل كنقيض لما يسميه "العالم المحكوم" كلية.

لقد كان أدورنو معارضاً عنيداً للثقافة الجماهيرية وإن لم يكن ذلك فقط تسبب ترفع الصفوة الذى يسبغ ذوقه (Jay, 1984, p.119). وبالتعاون مع ماكس هوركهايمر سك أدورنو مصطلح "صناعة الثقافة" لكى يوصِّف سيطرة الجماهير منذ عصر التنوير فصاعداً عن طريق وسائل منطقية آلية تزداد باستمرار :

> **لقد كان الحديث عن الثقافة دائمًا نقيضًا للثقافة. إن الثقافة كقاسم مشترك تحتوى فعليًا بشكل جنينى على التخطيط وإجراءات الفهرسة والتصنيف ، وكلها تدخل الثقافة فى مجال الإدارة. إن ما يتم تصنيعه ، أو ما يتم تجزئته إلى وحدات أصغر ، هو بالضبط ما يتوافق مع هذا المفهوم عن الثقافة. فعن طريق إخضاع كل مناطق الإبداع الثقافى لأسلوب التراتب نفسه والغرض نفسه عن طريق شغل أحاسيس الإنسان من اللحظة التى يترك فيها المصنع فى المساء حتى اللحظة التى يوقع فيها بالحضور فى الصباح التالى بماديات تحمل آثار العمل الذى يجب عليهم هم أنفسهم أن يقوموا به طوال اليوم ، هذا التجزىء يناسب بشكل خادع مفهوم الثقافة المتوحدة التى وضعها فلاسفة الشخصية فى معارضة مع ثقافة الجماهير.**
>
> **(Horkheimer and Adorno, 1973, p.131)**

إن صناعة الثقافة سوف تمنع فى الحقيقة أى تطوير لأى ثقافة جماهيرية صادقة من التشكل ، بينما تواصل الوعد بالتحقق والتحرر. وبقوله هذا فإنه كان واقعًا تحت تأثير ثلاثة عناصر فى تجربته الشخصية والثقافة الجماهيرية فى حقبة جمهورية فايمار Weimar، والتمجيد الفاشى للثقافة الفولكلورية ، والثقافة الشعبية فى الولايات المتحدة بعد أن هاجر إليها (Huyssen,1975,p.4). لقد خاف من منطق التقدم التقنى المتواصل الانتشار وتأثيره على الحرية الفردية والجماعية. وشأن لوكاتش فإنه لم يكن يثق على الإطلاق ببعض صيغ الحداثة ، وقضى بأن بريخت وبنجامين كانا يبالغان فى الإمكانات التقدمية الكامنة فى الفن الجماهيرى. لقد هاجم ما اعتقد أنه مجرد تجريب :

إن الأبنية الشكلية التى تتحدى الوضعية الكاذبة للمعنى يمكن بسهولة أن تنزلق إلى نوع مختلف من الفراغ ، ومن الترتيبات الوضعية المنحى ، ومن التلاعب الفارغ مع العناصر. هذه الأبنية تسقط فى المحيط نفسه الذى ترغب فى الهروب منه. والحد

الأقصى فى ذلك هو الأدب الذى يخلط نفسه لا دياالكتيكياً مع العلم ، والذى يحاول أن يربط نفسه بعلوم التواصل والسيطرة [فى الحيوانات والآلات] . (فى كتاب .Adorno,(Adorno et al, 1980, p.191

إن أدورنو ينتقد بريخت ليس فقط بسبب ما يعتقد أنه محتوى هادف ، مثلما يحدث من تمجيد للحزب (الأم تطبيق الحد) أو ميله للجماهيرية الذى يدفعه لتقليص الفاشية إلى مجرد "منظمة إجرامية تافهة" فى مسرحية الصعود الصعب لأرتورى أوى (Adorno, 1980, pp. 182 and 183). وهو أيضاً يتهمه بممارسة الشكلانية الفارغة : إن إعطاء "أولوية للدرس على الشكل المحض وهو ما انتوى بريخت تحقيقه ، تحول هو ذاته إلى حيلة شكلية . . . إن جوهر عمل بريخت الفنى كان المسرحية الهادفة باعتبارها مبدأ فنياً"(Adorno, 1980, p.185).

ما يعنيه أدورنو إذن هو أن شكلانية بريخت فاسدة ؛ لأنها تقسر على خدمة أيديولوجيته المناهضة للرأسمالية : "لذلك فإن ألفة وبساطة نبرته هى مجرد خيال. إنها تخون نفسها عن طريق بعض المبالغات والنكوص المأسلب صوب أشكال تعبير مهجورة أو ساذجة"(Adorno, 1980, p.185). لذلك فإن أدورنو يشجب بريخت لأسباب عديدة : لمحاولته تحويل المسرح إلى مختبر ، ولاعتناقه صيغة من الاشتراكية يعتبرها أدورنو استبداداً ("حين أصبح بريخت مادحاً لهارمونيتها تحتم على صوته الشعرى أن يبتلع الطباشير ، فبدأ الصوت فى الصرير" (1980,p.185)). الأهم أنه يشجبه بسبب ما يعتبره الهبوط بما هو جمالى إلى مستوى ما هو سياسى ، أياً ما كان محتواه. إنه يتهم بريخت بالتهوين من شأن "الرعب الحقيقى للفاشية" (1980,p.184) دون أن يفكر فى أن هدف بريخت ربما لم يكن المحاكاة الساخرة ، ولكن الرغبة فى إظهار الفاشية كاستمرار لديمقراطية فايمار البرجوازية. من وجهة النظر هذه فإن محاكاة الأسلوب الرفيع (فى المشهد الذى يتم فيه تدريب أوى على خطاب الزعامة) تعد ذات مغزى كبلاغة مكتسبة عن وعى ، ومسرحة للحديث البرجوازى الذى يعرى قيمته الاستخدامية الفاسدة للفاشية. هذا ليس تقليداً ساخراً للأسلوب البطولى على نهج بوخنر فى

مسرحيته موت دانتون بهدف المحاكاة الساخرة لكلاسيكية فايمار. على العكس من ذلك ، فإن الهدف هو التنبيه إلى النزعة العامة لتحويل السياسى إلى جمالى من خلال الفاشية الألمانية ، ولإظهار كيف حقق ذلك الاحتياجات الذاتية للبرجوازية الصغيرة (راجع Knopf, 1980, pp.232-4). ما لم يستطع أدورنو أن يراه فى اعتراضه على إفساد ما هو جمالى بما هو سياسى كان عنصراً دياكتيكيا معيناً هو بالتحديد أن بريخت كان يفكك الإستراتيجيات الفاسدة التى تمارسها الفاشية من خلال محاولاتها استئناس البلاغة البرجوازية والمبالغة فيها لصالح رجال العصابات والفاشيين بغرض تحويل الأنظار عن الواقع السياسى. إن "المسرحية الهادفة كمبدأ فنى" ليس مجرد بروباجندا : إن الهدف هنا ليس مجرد "تغريب" defamiliarization ولكن إبعاد distanciation (وهى ترجمة حديثة مفضلة لمصطلح Verfremdung) ؛ حيث يكشف الشكل عن الوعى المنقسم الذى ما زال يحتله ، وبالتالى تشجيع المتفرجين (الذين يبدون غير قادرين على تحقيق هذا الهدف من وجهة نظر أدورنو المتشائمة) لكى يشاركوا فى إنتاج هذا الشكل من أشكال التفكير الذى أسماه بريخت "المداخلة" (GW 18, p.237)، وهو التفكير الذى يطرح التساؤلات على الأشياء والأحداث بغرض التغيير والتبديل.

إن المنطق الذى يستخدمه أدورنو فى مقاله "الالتزامى" ضد بريخت هو منطق بيزنطى حتى النخاع. السبب هو أن اتهامات أدورنو مختلطة بالاعتراف بأنه من الحمق إنقاذ بريخت من أجل الغرب عن طريق الفصل بين الفنان والسياسى فيه ، " لا جدوى من فصل جماليات أعماله ، سواء أكانت حقيقة أم متخيلة ، عن أهدافهم السياسية. إن هدف النقد العقلانى ، وهو النقد الديالكتيكى الوحيد ، هو بالأحرى استنباط مدى التلاؤم بين أشكاله الفنية وسياساته"(Adorno,1980,p.186).إن أدورنو لا يستطيع أن يمنع نفسه ، حتى وهو يعطى بريخت حقه بتحفظ ، من النظر إلى بريخت باعتباره ناقداً "مجاوزاً" وليس ناقداً "عقلانياً" ؛ ففى حين أن الناقد العقلانى مستعد للتعايش مع التغير الديالكتيكى نجد أن الناقد المتجاوز يتخذ وضعاً مزيفاً بالابتعاد عن العمليات الأيديولوجية ، وهذه موضوعية متصلبة ووضعية موضوعية ممثلة لنظام استبدادى. إن

أى عمل ناجح يحمل فى طياته الدليل على التناقضات الداخلية ، ويرفض إنكار وجود توتر ديالكتيكى. هكذا فإن أى موضوع/شخص يصبح عرضة لـ "إدراك حاد" يبتعد عن المادية ، سواء كانت لموضوع أو لشخص ، وهذا هو المنهج الوحيد الذى يمكن أن يقف فى وجه السيطرة على الثقافة "الجماهيرية" (Adorno, 1967, pp.31-4).

إن هذا الموقف سوف يدحض بالضرورة أى محاولة متسقة لتسييس الفنون ، كمحاولة بريخت وبنجامين ، وسوف تقف معارضة ، بنفس الدرجة ، لأى نية لبلورة نظرية انعكاسية مثل تلك التى اقترحها لوكاتش ، وهى النظرية التى تنطلق من شمولية جاهزة قبل أن تبدأ عملية الإدراك. العمل المستقل البالغ الحداثة ، النقى الذى لم تلوثه أى منطلقات اجتماعية معلنة ، هو وحده القادر على إبطال الزيف ، والذى يقدم الأمل بهذه الطريقة فى إمكانية تغيير الذات.

الذات ، من وجهة نظر أدورنو ، قادرة إذن على المثابرة برغم النوازع للماديات ، لكن مفهومه عن الذات مازال مرتبطًا بفلسفة الذات التقليدية وبالنفس المستقرة التى تميز بها العصر البرجوازى. المشكلة العظمى ، كما أوضح كل نقاده الموالين أو المعارضين ، أنه لا يملك مفهومًا للطريقة التى يمكن بها أن يؤدى تغير الوعى إلى تغير الظروف الاجتماعية ، أى كيف ترتبط الممارسات الثقافية بالممارسات الاجتماعية. وكما أوضحت سوزان باك - مورس فى دراستها اللامعة فإن أدورنو " قد نظر إلى السلبية النقدية كقوة إبداعية فى ذاتها ، مؤمنًا بأنها يمكن أن تتحصل على معرفة الحقيقة على الأقل ، من خلال مناطق قوتها" .(1977,p.36) إن أدورنو يرى أن أى مقاومة للنزعات المادية يمكن فقط تبينها فى بعض الأشكال الفنية المتميزة ، وهذا القول ينحاز للرأى القائل بأن الفنان هو نوع خاص من أنواع الكهنة ، برىء من أى غرض هادف.

نحو فن ثورى

إن علاقة الفن ببنية القوة الحاكمة تعد علاقة مركزية فى مفهوم الأزمة فى الحداثة ، سواء كانت الكارثة التى سببتها الطليعة أو فى استمرارها المتمثل فى جدل الحداثة /

ما بعد الحداثة (موضوع الفصل الخامس). ففى حين استطاع الفن فى الماضى أن يؤدى وظيفة دينية من خلال جماليات المليح - وبالتالى يفرض الطموحات الاجتماعية الجمعية - فإن تلك الوظيفة تغيرت جذريا مع وصول عصر الرأسمالية البرجوازية ؛ فبينما يفترض الفن أنه مازال يخدم قيماً كونية فإنه مع هذا العصر بدأ يخدم الطبقة المميزة. وبرغم أن الحداثة والطليعة كانا يقصدان تحدى الأشكال التقليدية للفن فإنهما لم يستمرا فى محاولة تحقيق الأهداف الثورية. فتحدى المحاكاة لم يتم تسييسه إلا فى الحركة الأخيرة فقط : فالطليعة القديمة أبدت أملها بوضوح فى أن يتوقف الفن عن أن يكون موضوعًا دينيا وأن يصبح جزءًا من الممارسة الثورية العامة. فمن وجهة نظرهم فإن الشكل المسيس فنيًا يجب أن يخضع لتغير شكلى كبير إذا كان له أن يهرب من النزعة المادية.

لقد ربط ثلاثة من أبطالنا الأربعة الذين نناقشهم هنا أنفسهم بوجهة النظرة السالفة. والصوت المعارض كان صوت لوكاتش ، الذى أصر على أن تأسيس الوعى الثورى يكمن فى مواصلة ما تبقى من الخط التقدمى للأدب البرجوازى فى أكثر لحظاته تحرراً . لقد كان يتمنى بقوة أن يتفهم القراء التناقض الحاصل بين تجربتهم الحياتية الفقيرة والتجربة الشاملة المتجسدة فى الأعمال الفنية الكبرى ، وبذلك يشعرون جميعًا أنهم مدفوعون للنضال من أجل التغيير. وعلى عكس أدورنو ، الذى استحسن تقنيات الطليعة (بينما رفض التكنولوجيا) فإن لوكاتش كان فاقد الثقة تمامًا بدافع الحداثة لتحقيق اللاستمرارية والتشظى باعتبارهما شرطين لازمين لتحقيق أى رؤية طوباوية.

من ناحية أخرى فإن أدورنو كان متأكداً أن طموحات الفن الطوباوية كانت مهددة بثقافة الجماهير وفى احتياج للحماية من عالم الإدارة. لهذا السبب فقد كان هو أيضًا يرغب فى تحقيق استقلال الفن ولكن بوسائل مختلفة ولأسباب مغايرة ، ومن المتناقضات أنه اعتقد بأنه بمجرد تسييس الفن فإنه يتوقف عن أن يكون ثوريا ؛ لأنه حينئذ سوف ينضم فى العلاقات المتحجرة للثقافة القديمة أو يصبح فريسة لعلاقات الثقافة الجديدة. إن أمله الوحيد فى المقاومة يكمن فى حماية نفسه من الاستهلاك العام ،

وأن يبقى مستقلا. ورغم أن أدورنو كان معنياً بتعميق الاستقبال الفردى للأعمال الفنية بروح عشائرية قادرة على التواؤم مع المتناقضات الملازمة للفن الحداثى الراقى – وعلى عكس بريخت وبنجامين – فلم يكن لديه مساحة فى نظريته عن الإنتاج لأى استقبال عام للجماليات.

إن زمالة بريخت وبنجامين قد حدثت بسبب رفضهما المشترك للعمل الفنى التقليدى المستقل. مع ما يعرف عنه من قدرته على الاستحواذ على قدرة المشاهد على التأمل. لقد كانا هما أول من تحرك فى هذا الاتجاه الجديد؛ فمن وجهة نظر بنجامين فإن مسرح بريخت الملحمى كان يشير صوب نظرية جديدة فى الإنتاج يتم بمقتضاها إحلال الاستخدامات العلمية للفن ، والتى يوفرها تحديث التكنولوجيا محل إغراء الفن ذى العبير. لقد آمن كلاهما بأن التقنيات الجديدة يمكن استخدامها لتغيير وظيفة الفن للكشف عن السياسى فيما هو دينى ولإعطاء القارئ / المشاهد دوراً مثمراً وفرصة للتدخل فى الصراع الطبقى. إن القضاء على العبير يعنى إمكانية إعادة طرح التجارب السياسية القديمة ؛ فالمعبرات التكنولوجية الجديدة يمكن أن تكشف عن آثار غير لاهوتية لبعض التجارب الاجتماعية القديمة لم يسبق اكتشافها. والتقنيات الجديدة يمكن أن تساهم فى القضاء على استمرارية التجربة والتأكيد على اللامستمر (Benja-min,1982,pp.180- 5). وأجهزة الإعلام الجديدة لن تخدم فقط كأدوات للإدراك الراقى ، ولكن أيضًا كوسيلة فحص نقدى لذلك الإدراك نفسه ، وبذلك تكشف نظام دلالات جديد ، ليس معروفًا بعد ، قادر على إظهار آثار الوجود الجبرى ، وأيضًا تسجيل التجارب الجمعية القديمة. وكلٌ من هذين العاملين ، سواء السالب أو الموجب ، يمكن أن يرتبط بالأهداف الثورية الجديدة. إن هنا معدات إنتاج جديدة يبدو أنها تقدم نفسها كوسيلة لكسر هيمنة المؤسسات على قوى الإنتاج.

كان بريخت وبنجامين على صواب ، نظرياً ، فى الاعتقاد بأن التكنولوجيا الجديدة يمكن أن تغير إنتاج الفن واستقباله ، لكنهما كانا مبالغين فى تفاؤلهما فيما كانا يأملان فيه من تأثير سياسى مرغوب فيه. إن العلاقات بين العمل الفنى والجمهور لم تتغير

بالطريقة التى تنبأ بها . لقد أثبت أدورنو ولوكاتش أنهما كانا تاريخيا على صواب : لقد زادت التكنولوجيا ، ولم تقلل من تعريض الفن للتحول إلى سلعة. لقد حولت التكنولوجيا الثقافة إلى سقط متاع بأكثر مما توقع أدورنو : لقد ازدادت الهوة بين الراقى والجماهيرى اتساعًا حتى سقط الجانبان سياسيا فى شرك النزعات المادية. لقد نجحت علاقات الإنتاج (أو "صناعة الثقافة" بتعبير أدورنو) فى إبعاد السياسة عن العلاقة بين الجماهير والتكنولوجيا ، بل وإفساد العلاقة بينهما ، كما نجحت فى القضاء على إمكانات التغيير الراديكالية التى بشرت بها التكنولوجيا الجديدة. لقد كان بريخت وبنجامين على خطأ فى ظنهما بأن هناك شيئًا فى الشكل ذاته قادر على تحقيق العقلانية ، لكن كونهما على خطأ تاريخيا لا يعنى أن البلاغة الجديدة التى تحققت لا يمكن استخدامها لأهداف مغايرة : إنهما لم يكونا على خطأ فيما يتعلق بالبلاغة ؛ لأنه من الممكن حتى الآن إثبات أنه بالإمكان مقاومة الثقافة الجماهيرية (وسوف يوضح الفصل الخامس ذلك). إن قضية ما إذا كانت التكنولوجيا تزيد أو تنقص من تعريض الفن للتحول إلى سلعة لا يمكن الإجابة عليه إلا تاريخيا.

إن بريخت لا يتوقف تمامًا عند تمجيد التكنولوجيا. إنه يحاول دائمًا أن يضع المتفرج فى موقف متوازن داخل علاقات الإنتاج. ومن وجهة نظره فإن الرأسمالية تعد نموذجًا للتغريب الحاد للفرد عن علاقات الإنتاج ، ولذلك فإن مسرحه يستهدف إظهار الانفصام بين تشييىء الذات وتجربتها الداخلية ، وهو الانفصام الذى سيكون حرجًا فى العالم الرأسمالى. إن الذات يتم تشجيعها على التفكير فى فردانيتها بعيداً عن العلاقات الرأسمالية ، ولذلك فهى غير قادرة على تقييم موضوعيتها. إن كلاً من الموضوعات والذوات يتم تقديمها كمعطيات جاهزة ، وهذا بالضبط هو ما يؤدى إلى الوقوع فى أسر الماديات.

إن مسرح بريخت الملحمى يحاول أن يتبنى فهمًا لمثل هذه المتناقضات مستخدمًا وسائل الإنتاج الجديدة لتحقيق التغير فى المؤثرات المسرحية ، مع الاعتراف بأن هذه الوسائل يمكن أيضًا أن تكون وسائل لتوصيل الأيديولوجيات البرجوازية. لقد عرف بريخت ، مثلما عرف أدورنو ، أن المواد الخام التى استخدمها كانت ملوثة بهؤلاء الذين

يملكون وسائل الإنتاج ، لكنه لم يتوقف أبداً عن تجريب طرق مختلفة لتحويل هذه الوسائل ديالكتيكيًا من أدوات رأسمالية إلى أدوات لخدمة التحرر الإنساني.

هل تم استنفاد الإمكانات السياسية لتقنيات الطليعة ؟ وهل تستطيع ما بعد الحداثة أن تعيد توظيف ما هو سياسى بشكل حداثى راديكالى ؟ كل هذه الأسئلة ما زالت موضوعًا لمزيد من المناقشات. إن مسرح ما بعد الحداثة ، كما سنرى ، يحاول اقتناص أهمية الوقائع الفعلية فى المسرح. والوساطة التكنولوجية تحول العمل الفنى إلى وقائع فعلية لطريقة مختلفة عن تلك التى آمن بها بريخت وبنجامين : "إن المواد الخام تُستخدم لا لتدل ولكن لتقدم (بفتح الدال) ؛ إنها تدل على الطريق أكثر مما توحى به" (Pontbrained, 1982, p.157). إن النص الذى تمت تشظيته بشكل راديكالى ، والشفرات المسرحية التى تم كسرها ، قد أنتج الظاهرة المسماة "العرض المسرحى" (انظر الفصل السادس) ، وهو المسرح المعتمد على الصدمات ، والذى يبحث عن متفرج من نوع جديد.

الهوامش

(١) انظر أيضًا (١٩٨٥) Russel الذى يؤكد "على الفوارق بين تقاليد الطليعة وتقاليد الحداثة ، برغم أنهما معاصران تاريخيا" (p.7) وكذلك (1985) Lunn الذى يوفر مسحًا تاريخيا شاملاً للتمرد الحداثى فى علاقته بالاقتصاد والثقافة والمجتمع الرأسماليين كما تبلوروا من خلال الأفكار النقدية لكل من ولوكاتش وبريخت وبنجامين وأدورنو.

(٢) انظر Gallas (1972), pp. 124-41, 148-63 الذى يقدم وصفًا تسجيليا دقيقًا للمعارك الأدبية التى خاضها كتاب البروليتاريا الثوريين ، والتى اعتمدت عليها فى كتابتى عن لوكاتش.

(٣) لمزيد من التفاصيل عن وجهة نظر سياسية لهذا الجدل الجمالى معارضة للوكاتش ، انظر Berman (1977).

(٤) انظر Berman, 1977, p.173 الذى يشير إلى وجود عدم اتساق هنا فى أن تطلب من المؤلف استخدام "علم الماركسية اللينينية" من ناحية – وهو تفسير فلسفى للعالم الإنسانى يستخدم العلم بسبب موثوقيته – وأن تعلن أن الفن ليس جزءًا من العلم ، من ناحية أخرى.

(٥) GW 19, P.326.

(٦) لمزيد من التفاصيل عن مقالات ١٩٢١ و ١٩٢٤ و ١٩٣٩ راجع Benjamin, 1973 وتفاصيل عن مقال ١٩٣٦ راجع (1982) Benjamin. وتفاصيل ذلك كله فى ثبت المراجع.

(٧) راجع Wright (1984), pp.96-7 للحصول على وجهة نظر شخصية وقصيرة عن المعانى الأيديولوجية المترتبة على اعتبار الفن موضوع استثمار ثقافى عال.

(٨) Arbeitsjournal, P.`14.

(٩) راجع Eagleton (1981), pp.37-9 للحصول على مقارنة مفيدة عن الجدل الذى يقدمه لاكان Lacan بين العين والحملقة.

(١٠) لمزيد من التفاصيل عن هذه النقطة راجع Lunn (1985) pp.262-4.

الفصل الخامس

بريخت ومابعد الحداثة

مسرحه ما لا يمكن تجسيده

ما زلنا ننظر *إلى* بريخت حتى *الآن* في سياق حداثي ، أي باعتباره مجدداً ومبتكراً للجماليات التي تعتمد على التناقض ، مع إيمان قوى بالوظيفة السياسية والأيديولوجية للفن كوسيلة لتشكيل الذات الجمعية. يتبقى أن نرى *الآن* ما إذا كان السياق يضعف إمكـانات بريخت كمـؤلف درامي ومفكر نقدى ، وهو ما يومئ إليه هؤلاء الحداثيون وما بعد الحداثيين الذى حكموا عليه بالانتهاء ، معتبرينه غير مؤثر ولا ضرر منه (Hof-mann, 1980 and Handke, 1980,p.7). في هذا الفصل سوف أركز على المرحلة المبكرة لبريخت ، أي بريخت بدون الأمثولة ذات المغزى ، وهي المرحلة الأولى التي يوصف فيها بريخت بأنه فوضوى وعدمي وغير منضبط (راجع الفصل الأول) وصـولاً إلى بريخت ما بعد حداثي يمكن الشعور بآثاره في كل مكان تقريباً في المسرح ، باستثناء تجسيد مسرحياته ذاتها.

ولكي نفسح الطريق لكل من مسرحيات بريخت المبكرة ولمسرح ما بعد بريخت لكي يتم تقديمها في الفصل التالي ، فإنه من الضروري أن نناقش هنا بعض صيغ ما بعد الحداثة. وفي سياق هذه المناقشة وما سيتلوها من أمثلة لممارسات فإنني آمل في التخلص من النظر إلى بريخت من خلال التقسيم الثلاثي لمراحل فنه ، متوصلة ، بدلاً من ذلك ، مع هاينر موللر ، فإن هناك أكثر من بريخت (Müller, 1986, p.33). إنني أود التمييز بين بريخت ما بعد حداثي غير مألوف وبريخت الحداثي المعروف ، أي ذلك

الكاتب الهادف الذى يكتب الأمثولة المحتوية على التناقض الجدلى فى مقابل بريخت المبكر المفتقد إلى هدف مركزى ، والذى يكتب أمثولة التفكيك الذاتى. ويبدو أن بريخت هو الشخص المناسب لإعادة النظر فى الجدل ما بعد الحداثى الدائر الآن. والخلاف الحادث بين البريختين يمكن لنا النظر إليه فى ضوء حداثة بريخت هابرماس (المحتفى به والمحتقر ككلاسيكى) وبعد حداثة بريخت ليوتار (الذى ينظر إليه كشرط لا غنى عنه لأى تطور مسرحى فى المستقبل).

الجدل ما بعد الحداثى

إن النقاش حول الحداثية – كما تم تقديمها فى الفصل الرابع – يتصل بمناقشة ما بعد الحداثة هنا. إنه يوضح كيف تواجه الحداثة الأدبية والفنية مشكلة خاصة حين يؤدى التقدم التكنولجى إلى تطور أجهزة الإعلام. إن حقيقة أن التكنولوجيا قد محت بعض التمايز بين الفن "الراقى" و"الهابط" هو شىء إيجابى وبناء ، من وجهة نظر البعض (بريخت وبنجامين والآن هابرماس) وشىء سلبى وإشكالى من وجهة نظر الآخرين (لوكاتش وأدورنو والآن جيمسون وإيجلتون). إن الأسباب التى يعتمد عليها هؤلاء المعارضون مبنية على الاعتقاد بأن الفن الراقى فى صيغته الطليعية ينتج تناقضات مفيدة ، بينما يتواطأ الفن "الهابط" أو "الجماهيرى" مع الرأسمالية. وبينما حاول بريخت وبنجامين أن يقضيا على استقلال الفن فى هذا الجدل الحداثى نجد أن لوكاتش وأدورنو قد حاولا ، كل بطريقته ، أن يحافظا على هذا الاستقلال. وفى الجدل الحالى نجد أن الرهانات مختلفة بشكل ما برغم أن قضية آثار الثقافة الجماهيرية مازالت مطروحة. لقد أعلنت ما بعد الحداثة تحديها للحداثة بسبب عدائها الشديد للثقافة الجماهيرية (لمزيد من التفاصيل راجع Huyssen, 1984).

يورجين هابرماس

ينظر هابرماس (الذى عمل مساعداً لأدورنو من ١٩٥٦) نظرة أكثر إيجابية للثقافة الجماهيرية من سابقيه من مدرسة فرانكفورت. ولقد توصل إلى نتيجة مؤداها

أن رفض أدورنو تشجيع الفن الجماهيرى يعد "استراتيجية للبيات الشتوى" (Harber-mas, 1979, p.43)، متوصلاً لنفس النتيجة التى توصل إليها بريخت وبنجامين وإن عن طريق مختلف. إن هابرماس لديه بعض اليقين فى قيمة صيغة الاستقبال الجمعى ، وهى قيمة تكمن فى أنه ينظر إلى تغير أساليب أجهزة الإعلام الجماهيرية ، ومولد متفرجين كثر كطريقة لكسر الأبنية الطبقية القديمة (انظر Habermas, 1985c). إن وجود بعض الأمل لديه فى صيغة الاستقبال الجمعى تعنى أنه يقوم بتعديل مفهوم أدورنو وهوركهايمر اللاتاريخى عن صناعة الثقافة ، وأنه يضع هذا الاستقبال فى سياق تاريخى معين. وهو يرى ، متتبعًا خطى ماكس ويبر ، أنه مع سقوط وجهات النظر المتوحدة للعالم فقد انقسمت الثقافة إلى ثلاثة حقول مستقلة هى العلم والأخلاق والفن أو إلى "أبنية إدراك معرفى وأخلاق عملية وعقلانية تعبير جمالى" ، وأى منهم يتطلب ممارسة المتخصصين (1985a, p.9). إن هابرماس ينظر إلى الانقسام الثلاثى هنا ليس كمجرد كارثة ، ولكن كفرصة للفن لكى يعاود الاندماج مع الحياة – الدنيا ، وبالتالى يتخلى عن ذلك الاستقلال الحداثى الذى كان يطلبه أدورنو بشدة. إن هابرماس يؤمن أن الانقسام إلى عوالم منفصلة للمعرفة لا يمكن ، ولا يجب ، التراجع عنه ، بل يجب أن تتم الدعوة لتحقيقه دياليكتيكيًا. إن الهدف المرجو هو أن يتحول الفن – الذى تم وضعه الآن فى منطقة "عقلانية التعبير الجمالى" – إلى جزء من فعل التواصل اليومى فيما يحافظ على وظيفته الخاصة ، مع مافى ذلك من تناقض ظاهرى أو حقيقى. ومع ذلك فإن هذه الوظيفة ليست مختلفة تمامًا عن تلك الوظيفة التى أسندتها الطليعة التاريخية للفن. وبالفعل فإن هابرماس ينظر إلى المسألة باعتبارها نوعًا من الاستمرارية ، وهو يربط نفسه بالطليعة التاريخية فى "تحويلها للتجربة الجمالية . . . صوب لا مركزية ولا ترابط الذاتية" ، وهى لا مركزية "تشير إلى حساسية متزايدة تجاه ما تبقى دون استيعاب من إنجازات التفسير النفعى والمعرفى والأخلاقى لما تفرضه تحديات مواقف الحياة اليومية ، إن ذلك يحقق انفتاحًا يستطيع استيعاب عناصر الفضيلة المحذوفة من اللاواعى والفنتازى والمجنون ، ماديا كان أم جسديا (Habermas, 1985b, p.201).

إن المرء يرغب من ناحية فى أن يحيى هابرماس ؛ لأنه وضع تلك الظاهرة فى إطار عقلانية التعبير الجمالى – وهو إطار يقترب من روح بريخت – إلا أن المرء يشك فى أن

ثمن الفن باعتباره تجربة تواصل يوميً وكمرشّح لبعض العناصر المقهورة فى التجربة الجمعية والأمل الطوباوى ربما يكمن فى استبعاد إرادة تحديه للسلطة الحاكمة. وبرغم أن هذا التساوق المأمول ربما يخلق الأمل فى إحداث التوافق بين الحرية والسلطة ، أى "التفاعل الذاتى المتوازن وغير المحرف فى الحياة اليومية" (Habermas, 1985b, p.202)، وهذا الأمل يجب أن يتم تمييزه عن الأيديولوجيا غير الواعية للنظام القمعى. وفى الحقيقة فإن هذه الصعوبة هى التى قادت أدورنو لرفض الثبات الاجتماعى. وأكثر من ذلك فإن وجهة نظر هابرماس فى التطبيق الاجتماعى للفن تفتقر إلى نظرية عن الوسيلة المناسبة لدمجه فى صيغة المجتمع العقلانى. وكانت تلك هى مشكلة بريخت أيضًا. ما هو واضح هو أنه يواصل حمل المبادئ الجمالية للحداثة ضد الجماليات البازغة لما بعد الحداثة ، التى ينظر إليها بحق باعتبارها قضية سياسية أكثر من كونها قضية أسلوب (راجع Huyssen, 1984, p.36). وفى أى من الحالين فهو يرى إمكانية دمج جماليات الطليعة فى مشروعه عن الحداثة ، وفى الوقت نفسه يتهم من يراهم ممثلين لما بعد الحداثة فى فرنسا ، وهم سلسلة تبدأ فى نظره من "جورج باتييه إلى جاك ديريدا عبر ميشيل فوكو" ، والذين يطلق عليهم اسم "المحافظين الصغار" الذين "يلخصون التجربة الأساسية لجماليات الحداثة" ، والذين يدعون امتلاك ما توحى به الذاتية اللامركزية التى تحررت من قيود العمل والفائدة (Habermas, 1985a, p.14).

فردريك جيمسون وتيرى إيجلتون

هل يمكن النظر إلى الحداثة باعتبارها مستمرة جدليًا فى ما بعد الحداثة أم أن هناك فاصلاً بينهما ؟ وكما لو كان الأمر استمرارًا لوجهة نظر أدورنو التشاؤمية بأن الفن الردىء "يخنق" الثقافة نرى فردريك جيمسون يجادل فى أن ما بعد الحداثة ليست مجرد رد فعل ضد أشكال بعينها من الحداثة الرفيعة ، ولكنها "تضغم" الفن الردىء بطريقة تخلط الراقى بالهابط. إنها تفعل ذلك عن طريق المعارضة الأدبية ، وليس عن طريق "التناص" الساخر ، كما يفعل حداثيون مثل جويس أو ماهلر اللذين كانا قادرين ،

عن طريق السخرية المتعاطفة أو الخبيثة ، على تجديد حيوية أهدافهما ، وبالتالى يضمنان لها نوعًا من مصداقية الوجود (Jameson, 1985, pp.112-14). ما يتبقى أمامنا الآن ، طبقًا لما يقوله جيمسون ، هو نوع راقٍ من الفن التجارى الذى فقد كل إدراك بتاريخيته والذى يكشف عن نفسه كعرض من أعراض الاستهلاك الرأسمالى ؛ إن "هناك قدرًا ضئيلاً جدا فى شكل أو فى مضمون الفن المعاصر يجده المجتمع المعاصر صعب التحمل أو مثيرا للفضائح" ؛ لأن الإعلان "يتغذى على ما بعد الحداثة فى كل الفنون ويصعب وجوده بدونها" (1985p.125). لذلك فإن ما بعد الحداثة من وجهة نظر جيمسون تفتقر إلى الإمكانات النقدية للحداثة الراقية كما تؤدى إلى فرض "منطق الاستهلاك الرأسمالى"(ibid). لهذا السبب فهو متوافق مع هابرماس فى النظرة الإيجابية للحداثة التى كانت والنظرة السلبية لما بعد الحداثة القائمة ، رغم أن قضيته ليست مرتبطة بالمفهوم المعدل لروح التنوير ولا مع الاعتقاد باستمرارية القوة النقدية للحداثة ولو بشكل عام (انظر Jameson, 1984, pp.85-9).

يصرح تيرى إيجلتون أيضًا ، وكاستجابة لجيمسون ، بعدم تحمسه لما بعد الحداثة ، ولكنه يقدم طائفة مختلفة من التحفظات. إنه يؤكد أن ما بعد الحداثة تقدم فعليًا شكلاً من أشكال المحاكاة الساخرة ، وأن ما تحاكيه وتسخر منه هو "الفصل الشكلى بين الفن والحياة الاجتماعية كما حاولته الحركة الطليعية ، بينما تفرغه نادمة من محتواه السياسى". إن ما بعد الحداثة تواجهنا بنوع من "المحاكاة الساخرة المتجهمة لليوتوبيا الاشتراكية" ، وبالتالى تغربنا عن غربتنا ، مشجعة إيانا على إدراك اليوتوبيا ليس بوصفها نهاية بعيدة ، ولكن ، للغرابة ، باعتبارها الواقع ذاته ولا شيء أقل منه (Eagleton, 1985, p.61). والفن الحداثى ، مع ذلك ، محكوم عليه بالهلاك أيضًا ؛ لأنه فى محاولته مقاومة التحول إلى موضوع تجارى ، أى قابل للمقايضة فورًا ، ينتهى بأن يستخدم كمعبود تجارى "نزعته نحو المادية جزء من المشكلة ذاتها" .(p.67) إن الفن الحداثى يفترض قيمة وهمية من خلال البعد والتفرد اللذين يتوق إليهما ، وبالتالى يكتسب وضعًا فردانيًا برجوازيًا. إن ما يبحث عنه إيجلتون فى النهاية هو فن يتم فيه تسييس تناقضات الحداثة بوضوح ؛ بمعنى آخر إن انفصالية الذات يمكن أن تصطبغ بالصبغة

السياسية ، لكن الحداثة لم تقم بذلك أبداً ؛ لأنها فشلت فى تحليل أسباب حدوث الانفصام بين السياسى والذاتى. إن إيجلتون يرغب فى تحريك ديالكتيكى ينحرف بعيداً عن مفترق الطرق الحالى المريع لحداثة تعانى النزعة التجارية ، وحركة طليعية مؤسساتية ، عن طريق "عقلانية متحولة" ، وهو طريق يبقى حتى الآن غير محدد ، بعكس الطريق الذى قدمه هابرماس.

جان - فرنسوا ليوتار

يحتل ليوتار وضعًا مختلفًا ، لأنه يؤمن بأن ما بعد الحداثة قد صنعت بالفعل تحركًا ديالكتيكيًا. إن "الما بعد" لا يجب فهمها باعتبارها تسلسلاً زمنيا بسيطًا ، أى كقطيعة مع الحداثة. بالعكس ، إنها لحظة من "استمرار العمل" (بالمعنى الذى يرد فى التحليل النفسى) فى نصوص الحداثيين القدامى بغرض فهمهم مجدداً :

> **إذا ما توقفنا عن تحمل هذه المسئولية فمن المؤكد أن يُحكم علينا ، دون أى تبديل ، أن نعانى من جديد العصاب الحديث ، والفصام الغربى ، وجنون العظمة وغير ذلك. وإذا ما تأكد ذلك فإن "ما بعد" فى ما بعد الحداثة لا تعنى إجراءات العودة للماضى أو إلقاء الضوء عليه أو ترضيته بل بتحليله والعودة التنكرية إليه بغرض الفهم. (Lyotard, 1986, p.7)**

والملفت أن ليوتار يرى أن "أى عمل فنى يمكن أن يكون حداثيا إذا ما كان ما بعد حداثى أولاً"(1984p.79). وسبب ذلك هو أن الحداثة مازالت واقعة فى قبضة "جماليات التسامى" ؛ إذ تسمح "لغير الممكن تقديمه" ، واللامعرفى ، أو ما لا يمكن صياغته معرفيًا ، بأن "يتم تقديمه باعتباره المحتوى المفقود" ، باعتباره نوعًا من أنواع القيم المتجاوزة ، بينما تقدم للقارئ الترضية التى تنشأ عن الشكل الجميل. ومن ناحية أخرى فإن ما بعد الحداثة "تبحث عن وسائل التقديم الجديدة ليس بغرض الاستمتاع

بهم ، ولكن لاستخلاص الإحساس بما لا يمكن تقديمه". إن الفنان ما بعد الحداثى ، شأن الفيلسوف ، لا يعمل وفق قواعد سابقة التأسيس :

> **إن هذه القواعد والتصنيفات هى ذاتها ما يبحث العمل الفنى عنه. فالفنان والكاتب إذن يعملان دون قواعد بغرض بلورة قواعد الشىء الذى يمكن عمله. من هنا نفهم أن العمل الفنى والنص يتحليان بسمة الواقعة ، ومن هنا أيضا حقيقة أن هذه القواعد تأتى متأخرة للمؤلف ، أو شىء من هذا القبيل ، فاستخدامهم عمليًا أو تجسيدهم يبدأ دائمًا فى وقت متأخر.**
>
> **(Lyotard, 1984, p.81)**

هذا يعنى أن المؤلف دائمًا ما يكون فى وضع متأخر مع تفسير النص. إن المؤلف يكتشف أن شخصًا آخر ، سواء كان كاتبًا أو ناقدًا ، يتفهم النص ، ويستنتج المعنى الذى لم يتخيله هو أو يفهمه. إن الأعمال التى لا تحكمها القواعد سابقة التأسيس عرضة لخطر تسميتها بـ"الفوضوية" أو "العدمية" (كما قد تدل أعمال بريخت المبكرة على ذلك ، ولاحظ أيضًا محاولاته المتعددة لإعادة كتابة وإعادة النظر فى أعماله بغرض تحقيق ما يسميه ليوتار "الذى يمكن عمله").

فى فهم ليوتار لـ"كانت" **Kant** ينبعث الجليل حين يتوقف الجميل عن الوجود" ، أى حين نشهد ظهور شىء وحشى لا شكل له ، لحظة اقتراب الموت **(1986p.11 and p.10)**. ومن وجهة نظر ليوتار فإن هذه اللحظة هى اللحظة التى تتعطل فيها القواعد والتعليمات مؤقتًا. وشأن بريخت فإن ليوتار مصمم على رفض أى شرح مفرد جامع للكون (وخاصة للعدالة) يكون قائمًا على أنطولوجيا ثابتة. وفى الحوارات التى تم جمعها فى كتاب بعنوان مجرد حيل **(Lyotard & Thebaud, 1985)** يرى ليوتار أنه مادامت لا توجد أنطولوجيا أساسية ، لا تأييد مفارق ، فإنه من المتعين أن يكتشف المرء الـ "خدع" التى يمكن بواسطتها التغلب على قيود أى لعبة لغوية تقليدية.

إن الإجماع من وجهة نظر ليوتار ينتهك تساوق ألعاب اللغة ، وليس من المدهش إذن أن يكون عدائيًا تجاه هابرماس ؛ لأنه يريد إنقاذ الحداثة من ما بعد الحداثة بأمل

"إنهاء" المشروع الحداثى وبدء خطاب ما بين منهاجى موحد. إن إيمانه بالتساوق يجعله متشككًا فى الثقافة الجماهيرية بنفس قدر تشككه فى الإجماع ، لأنه على وعى بأن كلمات مثل "جماهيرى" و"ديمقراطى" قد تمرغت معانيها. إنها كلمات توضع تحت مصطلح "بوب" وهو منتج يشير إلى جماهيره التى تحولت إلى سلعة. هنا – إذن ، ينضم ليوتار بدرجة ما إلى جيمسون وإيجلتون ، لكنه يختلف عنهما فى أنه يؤمن بإمكانية الدعوة للمقاومة ، أو "الدعوة للتشويش ، على صناعة الثقافة على أمل أن يتحول هذا التشويش إلى تمعن وتفكير , وكل فنان موكل بأن يقرر لنفسه (أو لنفسها) الوسائل التى يمكنه (أو يمكنها) به أن تنتج التشويش".

إن مفهوم المقاومة لأى معنى متشيئ مفروض يعد مفهومًا مركزيا فى مشروع هؤلاء الذين يؤمنون بالإمكانات الراديكالية لما بعد الحداثة. إن تلك ليست مقاومة بالمعنى السياسى الواضح بل مقاومة لأى تحويل للقوة الحاكمة الحالية. ولا مفر فى ذلك من إضفاء الإشكالية على فعل الإحالة المرجعية ذاته عن طريق اللعب على البناء الديالكتيكى الموروث للاستقبال ، أى الوعى مقابل اللاوعى ، العين مقابل التفرس ، الرمزى مقابل المتخيل. فى الفن ما بعد الحداثى كل شيء عرضة لأن يكون أداة تغريب V-effect ، وهكذا يكون المفهوم ذاته زائداً عن الحاجة. إن أداة التغريب الخالدة هى نتيجة للاتوافق بين الدال والمدلول ، لغرابة الملموس ، وهو ما يقاوم أى محاولة للتسمية أو التعريف.

مع ذلك فإن مقاومة التعريف هذه هى التى تهدم جماعية الجمهور المتفرج وتشجع على التعرف على ما هو هامشى فى التجربة الإنسانية. إن ليوتار يعتقد بأن الحديث (واستمراره الاسترجاعى وصولاً إلى ما بعد الحداثة) يتسم بسمة جماليات "التجريب" ، والتى عن طريقها يتم استكشاف المسكوت عنه ، أى المحسوس الذى لم تتم بلورته فكرياً بعد ، بصرف النظر عما إذا كانت هناك ذات معروفة تعد مستقبلاً مناسباً بالفعل لموضوع التواصل :

إذا ما استخدمنا لغة الفن الآن فإن المهم هو التجريب ، وأن تجرب معناه . . . إنه إذا كان الموضوع الفنى المنتَج قويًا حقا فسوف ينجح فى النهاية فى إيجاد قارئه ومشاهده ومستمعه الخاص. بمعنى آخر ، إن العمل الفنى التجريبى سوف تكون أحد تأثيراته تأسيس موقف نفعى لم يكن له وجود من قبل. إن الرسالة ذاتها ، وعن طريق شكلها نفسه ، هى التى سوف تستنبط كلاً من الشخص الذى سوف يستقبلها والشخص الذى يرسلها. إنهما سوف يكونان قادرين على التواصل مع بعضهما . . . وأحيانًا ما يستغرق ذلك قرونًا ، وأحيانًا عشرين سنة ، وأحيانًا ثلاثة ، وأحيانًا ما يحدث ذلك مباشرة .

(Lyotard & Thébaud,1985,P.10)

بريخت

ربما أمكن تمييز مسرحيات بريخت المبكرة عن المتأخرة وأيضًا عن المسرحية التعليمية باعتبارها المسرحيات التى تمثل نماذجًا لمفهوم ليوتار عن "التجريب" وليس باعتبارها تعبيرًا عن رؤيته لـ"مسرح عصر علمى" تجريبى يقوم هو وزملاؤه فيه عن وعى بفحص التاريخ لما قام به من قهر للحقائق السياسية للحياة. إن "تجريبه" الأحدث والمبكر يكمن بالأحرى فى فحص ما يؤسس الذات فى منطقة تلاقى القوى الاجتماعية (التاريخية) والسيكولوجية (عبر تاريخية). إن هذا المشروع وما يلحق به من فحص نقدى للإدراك وما يحتوى عليه هو الجدير بأن يكون مشروعًا لقراءة بريخت ككاتب ما بعد حداثى.

إن بريخت ما بعد الحداثى يختلف عن بريخت الحداثى الذى أنتج الذوات المنقسمة فى المسرحيات "العظيمة" ، والذى أرجع هذا الانقسام الى الطبيعة المقسَّمة

للبرجوازية الرأسمالية. وفى بريخت المسرحيات المبكرة ذاك تظهر صيغة العرض المسرحى بدلاً من الصيغة الدلالية للمسرحيات المتأخرة ، مع ما يستتبع ذلك من نتيجة فحواها أن المعنى العرضى يفسد أى أغراض هادفة. وإذا ما استخدمنا تعبيرات بنجامين مرة أخرى تقول إن تلك هى حالة Erlebnis أى معاناة صدمات الحياة العشوائية وهى تحل محل Erfahrung أى معاناة الحياة كاستمرارية.

فى حين نجد أن الأمثولة هى التى تمنح المعنى والإحساس برغم نتوءات الشكل الملحمى نجد أن مسرحة التجربة الإنسانية تعوق المرجعية ، وبالتالى يمكن لأى شىء أن يحدث خلال مراحل التواصل بين شخصية وأخرى أو بين خشبة المسرح والمتفرجين. إن معنى المسرحة هو أن تشارك فى تجريب خيالى يحتوى التداخل بين اللغة والتجربة ، أن تكتشف مجال التجسيد المسرحى ذاته. ووفقًا لما يقوله ليوتار فإن خدع اللغة التى يرغم المرء على لعبها على أى حال تعرِّض اللاعبين لمخاطر رهيبة بسبب بحثهم عن الإرضاء الذى تتطلبه نواتهم :

إن الرباط الاجتماعى ، الذى يفهم باعتباره تعددية فى خدع اللغة ، هو خدع مختلفة بين أنفسها بسبب كفرد كل منهما فى فعاليتهما النفعية وقدرتها على وضع الناس فى أماكنهم المناسبة لكى تمكنهم من لعب أدوارهم ، هذا الرباط يتم تجاوزه بالرعب ، أى بالخوف من الموت (Lyotard, 1986, P.99).

فى تلك المسرحيات ليس هناك طلب للمتفرجين لكى يحلوا المتناقضات الموجودة خارج المسرحيات غير المنهجية عمداً. إن شغل المسرحيات مركز على اللغة ، مع ما يستتبع ذلك من أن الشخصيات ليست موجودة بنواتها بل تشكل نفسها بشكل مستمر عبر الآخر. وهذا الآخر قد يكون الذات الفردية ، لكن الجمهور بهذه الصفة ليس موجوداً فى النص ، بل بالأحرى هناك ابتعاد عن محاولة استخلاص أى نوع من أنواع الفهم الجمعى ، وهو الابتعاد الذى ينبئ عن بعض نماذج مسرح بريخت ما بعد الحداثة الذى سنناقشه فى الفصل السادس.

جماليات مسرحيات بريخت المبكرة

بعل و فى أحراش المدن

إن من يريد أن يقفز قفزة عظيمة عليه أن يكون مستعدا لأخذ عدة خطوات للخلف. إن اليوم يقوى نفسه باستخدام الأمس وصولاً إلى الغد[١] فى المعركة مع القديم تصل الأفكار الجديدة إلى أكثر صيغها حدة[٢].

إن مسرحيات بريخت المبكرة تضع المتفرج فى موضع مختلف عن وضعه مع المسرحيات المتأخرة ومختلف عنه فى المسرحيات التعليمية. هذه المسرحيات تشترك فى بعض الملامح مما قد يوحى بالنظر إليها باعتبارها عناصر متجادلة. هذا هو السبب فى صعوبة تصغير هذه المسرحيات بسهولة إلى أمثولة برغم محاولات الماركسيين والإنسانيين (الهيومانيين) القيام بذلك. فالنقاد الماركسيون يعتبرونها مسرحيات ذاتية ، انطباعية ، غارقة فى الجماليات. أما النقاد الإنسانيون فيعودون إلى سيرة بريخت الذاتية (راجع الفصل الأول) ويتحدثون عن النزعات الفوضوية الناتجة عن عدم نضج بريخت الذى كان فى العشرينيات. وهؤلاء مغرمون بالإشارة إلى مقولة بريخت عام ١٩٥٤ عن بعل : "إننى أعترف (وأحذرك) بأن المسرحية تفتقر إلى الحكمة" (GW17,P.948). والنقاد الماركسيون يقتطفون مقاطع أخرى من نفس الشذرة النقدية : "إن مسرحية بعل يمكن أن تسبب بعض الصعوبات لهؤلاء الذين لم يتعلموا التفكير بنهج ديالكتيكى. إنهم لن يجدوا أى شىء فيها باستثناء تمجيد الأنانية الصارخة"[٣]. ومادام بريخت نفسه كان غامض الموقف ، ولم يكن مقتنعًا بالنتائج[٤] ؛ فإنه ليس من الصعب على الفريقين أن يكونا على الصواب.

إننى أرغب فى التركيز على بعل وفى أحراش المدن ، وقد كتبهما بريخت فى العشرين ثم فى الثالثة والعشرين على التوالى. وفى مناقشتى لهما سوف أرتكز على أن قوتهما لا تكمن فى فعاليتهما التسجيلية ، ولكن فى سماتهما الشكلية. وكما رأينا فإن

محتواهما يمكن أن تتم مواءمته بشكل أو بآخر ، ولكن إذا كانت لهما قيمة استخدام سياسية فإنها تكمن على الأرجح في خواصهما الشكلية أكثر من أي وجهة نظر تعتمد على مفاهيم متجانسة مثل الحتمية أو العدمية أو الفوضوية أو حتى الماركسية. إن وظيفتهما السياسية الجمالية تعتمد بالأحرى على الطريقة التي ينجح بها بريخت في تحويل مفاهيم الحياة التي تتشكل ، تلك المفاهيم المتقطعة غير المستمرة ، إلى موضوع مسرحي وبالتالي يتحدى تفسيراتنا الأتوماتيكية لما هو عيني ، وافتراضاتنا بأن الكلمات قادرة على مجاراة ما ندركه بحواسنا. والأكثر أهمية من كل هذا هو أن المسرحيتين تمثلان هجوماً على افتراضاتنا المتعلقة بالهوية الراسخة ، هويتنا أو هوية غيرنا ؛ لأنه لا أحد في المسرحيتين له هوية ثابتة ، وخاصة "البطل" الذي يحاول انتزاع هويته من الآخرين عبر دورات متتالية من العداوة والاستغلال.

تمثل مسرحيتا بعل وفي أحراش المدن تحدياً لتقديمهما في صيغة مسرحية مختلفة عن صيغة مسرحيات بريخت المتأخرة ، وهي المسرحيات التي تبدو خالية من صدمات اعتيادنا على المحاكاة. إن المسرحيات المبكرة لا تستسلم لكولاج منتظم من الأحداث ، وهو الكولاج المعنون بكفاءة تؤدي إلى تصدير الأمثولة ، ولكنها مسرحيات ذات شكل مناقض للسردية بوضوح. ولكونها مسرحيات يستحيل إعدادها للاستهلاك فإنها تناقض الصيغ الاعتيادية للإدراك ، وتشير مجرد إشارات إلى أحداث وأوضاع وفعاليات. إنها مسرحيات لا يمكن تحجيمها في أي أيديولوجية ، بما في ذلك الماركسية أو الوجودية ؛ لأن هذا التحجيم قد يصل إلى مستوى محاولة بلورة منظور للواقع يتعمد التشظي. وبدلاً من ذلك فإن هذه المسرحيات تكشف للمتفرج عن هجوم على التجسيد المسرحي من خلال تطبيقها ذاته ، وذلك في محاولة لنقض الخطابات الموجودة ، تلك الخطابات التي تحوي بالفعل في مبادئها البنائية أيديولوجيات إعادة إنتاج الثقافة التي تخدمها. وكما سنرى فإن بريخت قد أخذ على عاتقه إعادة تعريف مفاهيمنا عن حدود تجاربنا العينية ، وإعادة تجسيد دراما الميلاد والحب والمرض والموت ، في محاولة لبث معان مغايرة. إن هذه المسرحيات تقدم معرفة بشروط التجسيد المسرحي للذات (شخصية أو متفرج) بطريقة تُمكّن الفرد من الوصول إلى هذه المعرفة عبر مسرحة

التجربة الذاتية. إن الهدف الأخير لمناقشتى سوف يتمركز حول إظهار كيف حول بريخت هذه التجارب إلى موضوع مسرحى.

بعل

شكل المسرحية عبارة عن سلسلة من المشاهد المتشظية للغاية ، وهى تجسد ذاتية شاعر جامح لكنه متعلم(٥). يقضى حياته يأكل ويشرب ويغنى ويلقى أشعاره فى الحانات والمقاهى ، منغمسًا فى العلاقات الجنسية التى يقوم بها دون تمييز فى غرفه الصغيرة والشوارع والحقول والغابات المحيطة. والنساء يحولن أنفسهن بسهولة إلى موضوعات جنسية له ، وهو ينتقل من واحدة لأخرى ، تاركًا سلسلة من الضحايا خلفه ، بما فى ذلك ضحية من الرجال. وفى النهاية يموت الرجل فى الغابة ، دون أن يتوب عن أفعاله ، وبعد أن تخلى عنه الجميع.

يرى بريخت أن شخصية بعل هى شخصية "لا اجتماعية ، ولكن فى بيئة لا اجتماعية" (Schmidt, 1969) ؛ لأن "الأنا" هنا تقف فى مواجهة عالم لا يعترف إلاّ بالإنتاجية التى يمكن استغلالها بدلاً من الإنتاجية التى يُنتفع بها. ما يترتب على ذلك هو أن النقاد الماركسيين يستطيعون القول بأن بعل شخص مناهض للبرجوازية ، أو فوضوى فقط فى المجتمع الذى يدعى الاحتفاء بالفردانية ، لكنه لا يستطيع قبولها حين تظهر متجسدة فى أقصى صورها (Knopf, 1980, p.16). إن بعل اللاجتماعى يستغل المستغلين (بفتح الغين) ، عارضًا الرغبات الأساسية للجميع حتى يروها. كتب بريخت إلى كاسبار نهر ، زميل دراسته والمتعاون معه فنيًا لفترة طويلة ، عام ١٩١٨ : "إننى أكتب الآن كوميديا : بعل يسرف فى الشراب ، بعل يرقص ، بعل يغير مظهره ! جرذ ، مؤمن بالحواس ، مادى يترك آثاره حتى على السماء ، رفيق مجنون ، خالد المصير(٦)." إن الرأى السائد هو أن بريخت الشاب أراد أن يؤكد على الطاقة المدمرة للغرائز الأساسية فى سياق مجتمع برجوازى يصر على وضع مبدأ الحقيقة مقابل مبدأ اللذة. والتفسير اللاديالكتيكى يمكن أن يؤكد أن المخلوق المرتبط باللّذة يتصرف بشكل

استفزازى لمجتمع يتطلب كبح جماح الغرائز وكعنصر تنكير صادم لما يستتبع ذلك. إن ذلك يمكن تحويله إلى تفسير ديالكتيكى إذا ما أشار المرء إلى أن بعل لا ينسحب من المجتمع ، بل على العكس ، فإنه يستخدم الآخرين ، خاصة النساء ، لكى يشبع رغباته : إن كونه "لا اجتماعيًّا" فى "بيئة لا اجتماعية" لا يمكن أن يُعزى كاملاً إلى المجتمع وحده. ورغم ذلك فإن الجنس المنحرف يتحول إلى فعل إيجابى مضاد للأخلاقيات البرجوازية ، وتلك حركة أكثر ثورية من الاستسلام الجبان على شاكلة ما يحدث فى مسرحيتى المدرس الخاص والرجل هو الرجل (أى عن طريق خصى الذات) من أجل البقاء داخل النظام. إن بريخت نفسه ، برغم أنه لجأ إلى عرض التأثيرات الراديكالية لما هو غير اجتماعى فإنه عبَّر عن شكوكه فى الفعالية السياسية وجدوى التسجيلية لنموذجه الجديد : "كيف يمكن تفعيل العالم المتخيل لمسرحية بعل فى عالم لا يُتخيل الفرد على الإطلاق ظاهرةً تتشكل ، بل كشيئًا مفروغًا منه ؟"[٧].

إن فضيحة مسرحية بعل تكمن فى كلية الوجود التى تشكل طبيعة رغبة الشخصية الرئيسية. إن العالم كله قد اكتسى بالشهوة من وجهة نظر بعل : إنه يبدو وقد فقد كل إحساس بالحدود ، ويعيش فى تجربة متخيلة دائمة التغير ، دائم البحث عن مواقف حدية قد تقدم له أشكالاً جديدة من التجارب الذاتية. هذه الصيغة من صيغ الوجود تتضمن استخدام الآخرين كموضوعات وسيطة للرغبة ، وليس كأهداف فى حد ذاتهم : الهدف الجنسى هو رغبة شخص آخر ، وليس الشخص كما هو ، وهذا الشخص يمكن التخلص منه بمجرد اكتمال دائرة الرغبة. يقول بعل : "حين تعطيك امرأة نفسها كلِّية/اصرفها ؛ فليس لديها المزيد"[٨]. هذا العالم الغريزى المملوء بالسعادة والألم يظهر بشكل استرجاعى فى "كورال بعل العظيم" الذى يفتتح المسرحية كترنيمة للواقع الذى يعيش فيه بعل ويموت. إن الجمال والقبح تتم تجربتهما دون تمييز والرذيلة تعطى ثمار الفضيلة : "كل الرذائل طيبة لشىء ما/وهكذا هو الإنسان الذى يمارسها" ، هذا ما يقوله بعل[٩]. فى عالم بعل الحقيقى كل شىء يعطى ثماراً ، ولا شىء يضيع هباء ، والبراز (وهو كما يقول فرويد مجرد مادة فى المكان غير الملائم) يمكن أن يكون شيئًا يخدم غرضًا غير حقير. إن واحداً من قاطعى أخشاب الغابة الذى يشهد بداية موت

بعل يعلق قائلاً : "لقد كانت له طريقته فى إنامة نفسه فى القذارة ، كما أنه لم يقم ثانية أبداً ، وكان هو على علم بذلك. إنه يرقد كما لو كان يرقد فى سرير مرتب"(١٠).

ومن وجهة نظر بعل المتطلع للشهوة فليس هناك شىء يصعب على حواسه الشرهة أن تمتصه. وفى الحقيقة فإن العالم يكون فى انتظاره قبل أن يصل ، وذلك يتضح فى صورة نموه فى رحم أمه وفى إبقائه عليه فيما يتعفن جسده فى رحم أمه الأرض فى النهاية (pp.3,4). هذه الحركة الدائرية يتم مسرحتها فى كورال بعل (الذى يتوجه إلى المتفرجين). فالصورة الحاكمة فيه هى السماء (Himmel) ، وهى نفس الكلمة الدالة على النعيم فى اللغة الألمانية ، وإن بصيغة الاستعارة. وهذه الكلمة تدل أيضًا على الطبيعة المادية ، وبهذا المعنى فهى تدل على تناقض يقترب من الإلحاد فى حضورها باعتبارها مجرد إطار خلفى للرغبة. إن بعل يسقط فى عملية تغير مادى ، لا مهرب فيه من وجود طبيعة محابية بل ومرحب بها : إنه يبنى على محاباة الطبيعة تلك عن طريق منح نفسه رخصة شاملة فى السلوك. إن السماء الجرداء والعالم المتسع يشكلان خلفية ثابتة ، موجودة هناك قبله وبعده ، تمنح نفس الحماية فى المتعة والألم. وحين يموت بعل "يجد مساحة شاسعة من السماء تحت جفونه/فحتى فى الموت ما زال يملك ما يكفى من السماء"(١١). فالمفترض أن بعل قد امتص كثيراً من رحيق الحياة حتى انمحى الفارق بين الحياة والموت.

فى ثنايا النص هناك مشاهد متشظية وحزم من الصور ونتف من الأغانى تعمل جميعها كاستعارات عن الحقيقة المسرحية ، التى لا يمكن الدخول إليها إلا ذاتيا. ومع ذلك فإن وظيفة الذات ليست أن تكون شرطًا سابقًا لوجود الحقيقة الجديدة ، كما فهمها التعبيريون ، ولكنها تدل على محاولة للعودة إلى ما هو ملموس. وبنفس المنطق فإن القراءة الماركسية التى تقول إن كل هذا هو أعراض على تشظى الحياة البرجوازية (انظر Knopf, 1980, p.18) تفترض مقدما وجود وحدة يمكن الوصول إليها إذا ما كانت الأشياء على غير ما هى عليه. هذا بالضبط ما لا يسمح به التجسيد المادى لهذا النص ؛ لأنه يظهر المخلوقات وهى تفترس بعضها بعضًا ، وكأنها مراحل طبيعية : فالنسور

تترقب بعل وهو بدوره يعرف ذلك فيقتنصها بدوره (p.4). وكما تنحدر جثة المرأة التى تغرق نفسها بسببه مع مجرى النهر كما لو كانت أوفيليا فإن موتها يسبب حياة لآخرين ولا يترك فراغًا فى الطبيعة على الإطلاق :

الحشائش وأعشاب البحر تتشبث بها وهى تعوم ، وشيئًا فشيئًا ينضاف عبء تلك الأشياء إلى وزنها. والأسماك تلهو هادئة حول أضلاعها والمخلوقات والطفيليات تثقلها فى حالتها الختامية .

[.....]

وبينما يتحلل جسدها الشاحب فى الماء هناك حدث (بمنتهى البطء) أن نسيها الرب وجهها أولاً ، ثم يديها ، ثم شعرها فى النهاية ثم تعفنت فى الأنهار حيث تتعفن بقية الأشياء[١٢].

هناك شذرات من الرثاء ، تحتفى بمادية الحياة والموت ، تظهر فى النص من وقت لآخر ، فى شكل تقابلات أساسًا بين بياض الأجساد والكتان الطازج وسواد الطين والأرض والقذارة ؛ بين رقة المرأة وخشونة بعل ، وكل تلك الأشياء تكتسب صفة الشهوة دون تمييز. إن مراحل الحياة يتم تقديمها باعتبارها نقيضًا للسرد ، كمادة يجرى تدويرها ، حيث الهويات مشكوك فيها دائمًا ، وربما مستبعدة لأنها تشوش على المشاركة فى الفعاليات. إن بعل ورفاقه يبحثون بوعى عن محو كل الحدود والأسماء : "إن وجهك يحتوى على فراغ يسمح بمرور الرياح . . . إنك لا تملك وجهًا على الإطلاق" (GW1, pp.42-3)؛ و" حين أرقدتها ، فربما تحولت إلى كومة من اللحم ، كومة لا وجه لها " (p.11) ، و"هل تعرف إذن ماذا يسموننى ؟ اسمى صوفى بارجر". "يجب عليك أن تنساه"(p.26).إن مسرحية بعل تحتفى بتدوير الرغبة بصرف النظر عن الهويات والمصائر الشخصية ، "كما أن لشجرة العرعر جذور عديدة ، كلها ملتوية ، فإن لك ضلوعًا عديدة فى سرير واحد ، وفى وسطها قلب ينبض بشكل أسرع فينساب الدم"[١٣].

هذه الصور الخيالية تقترب اقترابًا مثيرًا من بعض مفاهيم ما بعد الحداثيين مثل "جسد بلا أعضاء" و "ساق الجذور" (Deleuze & Guattori, 1983) ، وغير ذلك من

التناقضات التي يصعب تصنيفها ، والتي تم استخدامها لخلق مشروع يبدو شبيهًا بمشروع بريخت الشاب ، وهو مشروع "تحويل مسرح المحاكاة إلى نظام إنتاج الرغبة (Deleuze & Guatlori, 1977, P.271). ولكي يقوموا بذلك فإنهم يرفضون التحليل النفسى لصالح ما يسمونه "تحليل الفصام" الذى يستهدف استكشاف طبيعة استغلال الشهوة فى المجال الاجتماعى. إن "الساق الجذرية" تقارع شجرة المنطق الأرسطية التى تفرق بين الجنس والنوع والصدفة المميزة على أسس ثنائية. إن التقسيمات "الساق الجذرية" تنتج "الغريب الخواص" ، مسهلة تفكير الجسيمات الهامشية ، أى التى لا يعرّفها دال رئيسى ، ولكن تتعرّف عن طريق مجريات وتيارات الرغبة. إن تحليل الفصام ، الذى هو مشروع المؤلف بقدر ما هو مشروع القارئ ، يخدم إذن كنموذج جديد للإنتاج الفنى ، مطاردًا "خطوط الطيران" التى تسهل الهروب من أسر النظام التراتبى. إن القارئ/الكاتب الثورى (أى الدور الثنائى الذى يتخذه المؤلف والمتفرج) يجرى بعض التجارب ، محاولاً العثور على طريقة للخروج من أسر المحاكاة ، ومقدمًا ما يسميه ديليوزى وجوتارى الصور الخيالية "الذاوية" ، أى المادة غير المتشكلة التى تقدم نفسها للتراتب المؤقت ، وهادمًا الأبنية الكلية وكاشفًا عن العناصر غريبة الخواص. إن الشهوة تتدفق ، وهى متحركة أبدًا ، مشكلة مناطق جديدة متغيرة الحدود دائمًا. إنهم ينادون بـ "سياسات التجريب" (بدلاً من "سياسات التفسير" التى تقفز فوق الماضى فى مجال الفانتازيا غير الواعية) القابضة على قوى الرغبة الموجودة لخلق التلامس بين آليات الرغبة مع الحقيقة التاريخية (Guattari, 1984, pp.82-107). وديليوز وجواتارى أبعد ما يكونان عن استعادة التجربة الأوديبية حين يتحدثان عن الحقيقة التاريخية. إن ما يبحثان عنه هو الذاكرة حين تستخدم باعتبارها "فترة الطفولة" : إنها الحياة الحقيقية الوحيدة عند الطفل ؛ إنها تنوى ، إنها تنفى نفسها بالزمن ، وفى الزمن ، بغرض إعادة تنشيط الرغبة ، ولكى تضاعف نقاط تواصلها (Deleuze & Guatlori, 1976, P.109).

هناك آثار فى مسرحية بعل تدل على محاولة استرجاع مثل هذه التجربة ، وهذه الآثار تظهر فى كلٍّ من الطاقة التى يستخدمها بعل فى البحث عن "قوى" جديدة فى الكون " "إن المتعة ليست شيئًا سهلاً" (GW1, p.4)، كما تظهر فى العناصر الطوباوية

القليلة التى تشير إلى إضاءات الماضى التى يشير إليها ديليوز وجواتارى. وكما يبدأ بعل فى الشعور ببداية تدهوره وهو فى الخامسة والعشرين فإنه يستغرق فى الذكريات ، معلنا أنه ملىء بالشمبانيا وسعيد فى الظلام ، وشاعر بـ "الحنين بلا ذكريات" :

مريضًا من الشمس ، متآكل الجلد من الطقس والغار
المنهوب يتوج رأسه المشوشة ، نادى مستعيدًا أحلام الطفولة التى
فقدها كلية ، نسى القمة ، لكن أبدًا لم ينسَ السماء فوق رأسه .

[. . .]

متسكعًا فى الثرى ومسوقًا عبر الجنّات هادئًا ومبتسمًا ،
محملقًا دون تعبير ، أحيانًا ما يحلم بحقل صغير يعرفه والسماء
الزرقاء فى الأعالى ولا شىء غير ذلك(١٤).

فيما يتعلق بالتيمات ، هناك الكثير مما يناقض التقاربات البسيطة لمثل هذه الآثار باعتبارها دليلاً على الطوباوى ، ليس فقط استغلال بعل للنساء وقسوته إزاءهن وإزاء استعدادهن للتحول إلى ضحايا ، ولكن أيضًا انهيار تظاهره بالقوة ومسرحته المتعمدة لموته المخزى. وبرغم ذلك ، شكليا ، فإنه فى مسرحة الطبيعة كمادة وليس كفكرة ما يؤدى إلى كشف غموض الرباط الاجتماعى ، ذلك الرباط الذى نهابه فى الحياة ونرغبه فى الموت ، وهو وضع معكوس تتعرض له الذوات حين تواجه الحقيقة الملموسة. إن بعل نفسه ليس مهيئًا كشخصية لتشكيل النبض الثورى لهذا الوضع رغم أنه قادر على الولوج إلى الأرض الصعبة التجسيد التى ينبثق منها، ولكن فى وحشيته غير الموجهة فإن بعل هو الدليل على ما يصعب تجسيده ، وهناك عنصر شفقة على إخفاقه فى الإفادة منه بالنيابة عن المقهورين المحيطين به. إن بعل غير قادر على "إعادة تنشيط الرغبة" و"مضاعفة قوى التواصل". إن بعل هو الديالكتيك مبعثرًا ، وهزيمته تمثل قصة تحذيرية للثوريين. وليس من المدهش إذن أن يكون لبريخت مآخذ على مسرحيته التى "تفتقر إلى الحكمة" ، وعلى اعتبارها نموذجًا مفيدًا.

فى أحراش المدن

إن السـر يمكـن البوح به هنا والآن ، إن هذه الدرامـا إذا ما كان لها أن تحرز أى تقدم على الإطلاق فعليها أن تفعل ذلك عن طريق السير ، بلا مبالاة ، فوق أجساد علماء اللغة. إن علماء اللغة المهتمين مدعوون بناء على ذلك ؛ لكى يتصلوا بنا خلال أحد عشر عامًا أو ما يقرب من ذلك(١٥).

هذه المسرحية (التى سنشير إليها من الآن فصاعداً باسم أحراش ، والتى تم تقديمها على المسرح لأول مرة عام ١٩٢٣ ، تشارك مسرحية بعل فى بعض جوانب الموضوع : بيئة عفنة ؛ شخصية أو شخصيات تتسم بالسلوك الاعتباطى ، وموقف سادى من الشخصيات النسائية التى تظهر مستمتعة بتلك المعاملة ؛ علاقة شذوذ جنسى تنتهى بالموت. وهى أيضًا مكتوبة فى صيغة المشاهدة المتشظية ، وكانت أحداثها تجرى أصلاً فى الحى الصينى لمدينة شيكاغو ، لكنها امتدت إلى شيكاغو كلها فى نسخة ١٩٢٧ .

وحدث المسرحية يدور حول قتال لا دوافع واضحة له بين رجلين : أحدهما شاب والآخر بالغ. والرجل البالغ ، وهو الشخص النشيط فى هذه المسرحية ، هو تاجر أخشاب من ملايو اسمه شلنك يقوم باستفزاز الشاب ، وهو أميركى باسم جورج جارجا ، لكى يدخل معه فى قتال تكون نتيجته طرد جارجا من عمله كمساعد أمين مكتبة. وفى سياق صراع القوة هذا تتغير الحظوظ الاقتصادية للمتصارعين صعوداً وهبوطا ، فى حين أن عائلة جارجا وعلاقاته العاطفية يصبحون رهائن فى صراع العبد-السيد الدائر بين هذا الثنائى الغريب. وكما هو الحال فى مسرحية بعل فإن الشخصيات النسائية تقدم أنفسها برضى كضحايا لقوة الرجل. وبمرور الأحداث فإن شلينك ينهزم فى هذا الصراع ويموت بفعله الذاتى فى الأدغال والمستنقعات المحيطة بالمدينة. والصراع يتم أمام خلفية من القذارة ؛ فالمشاهد تدور أساساً فى أماكن العمل وأماكن نَوْم شلينك وجارجا ، إضافة إلى مكتبة عامة ومكتب تاجر أخشاب وفندق صينى ، ومنزل جارجا ، وبار ، والبرية الشاسعة المحيطة ببحيرة ميتشجان.

كان بريخت غامضًا فيما قاله بشأن هذه المسرحية ، تماما كما كان بشأن مسرحية بعل. الشيء الوحيد الواضح ، كما يفهم المرء من خلال ملاحظات متناثرة كتبها خلال فترة زمنية طويلة ، هو أنه نفسه كان يحاول أن يفهم ما كان يريد أن يفعله. الشيء الذى كان يقلقه بداية ، والذى أقلقه فيما بعد ، هو طبيعة القتال الذى يحاول تنفيذه. وقد كتب بريخت مقدمة للمسرحية ينصح فيها المتفرجين ألا يشغلوا رءوسهم بدوافع القتال ، وأن يركزوا على ما يدور حوله الصراع لكى يطلقوا حكمهم المحايد على تقنيات المتقاتلين ، ولكى يركزوا على النهاية (GW1,p.126). ولكن بريخت أحس ، سواء وقت تقديم المسرحية لأول مرة أو حين كتب بعض الملاحظات فيما بعد عن مسرحياته الأولى ، أن عليه أن يبرِّر عدم وجود دوافع للحدث الدرامى. ويبدو أنه لم يكن قادراً على حسم أمره بخصوص ما إذا كانت المصارعة تتم بسبب أشياء مادية ، مثل العائلة أو البزنس ، وما إذا كانت المصارعة تتم بسبب المتعة الخالصة الناتجة عنها ، لكن فى كل الأحوال يبدو بريخت واعيًا بأن الصراع الدرامى مفروض فرضًا ، وأن مصدره لا يعود إلى سبب واحد :

ما كان جديداً هو هذا النوع من الرجال الذى يجرى المصارعة دون عداوة ، ولكن بأسلوب لم يسمع به من قبل (لم يتم تجسيده مثلاً) ، بالإضافة إلى موقفه من الأسرة ، والزواج ، ولبقية البشر بشكل عام ، وأشياء أخرى كثيرة – ربما أكثر من اللازم[١٦].

ورغم ذلك فإن بريخت لم يترك هذا "الأكثر من اللازم" وشأنه. ففى مجموعة أخرى من الملاحظات على هذه المسرحية (GW17, PP.969-77) نراه يتراوح بشكل ملفت بين القول بوجود مصارعة من أجل المتعة المحض – وهو يسميها "القتال المثالى" (P.970) فى مقابل القتال بسبب النساء او التملك ، وهو السائد فى المسرح البرجوازى – ويتعجب عما إذا كان هذا "القتال المثالى" الذى كان مفتونًا به يمثل استعارة عن النضال الطبقى ، وهو ما يحوله إلى قتال ثورى بدلاً من أن يكون مجرد مسابقة حول مجريات العالم الرأسمالى.

ما يعود إليه بريخت مرة بعد مرة فى تعليقاته هو فكرة المصارعة النارية التى تتم دون سبب إلا المتعة الخالصة للقتال ، أى أنه نوع من "القتال الأسطورى" الذى يجرى

لسبب واحد هو تقرير من هو "الرجل الأفضل"(GW17, PP.98-9). ورغم ذلك لا توجد إشارة إلى أن الشخصين المتصارعين يمارسان صراعهما كأنه رياضة ممتعة. العكس هو الصحيح ؛ إنهما يظهران دلائل كثيرة على أنهما وقعا أسيرين فى بنية تعتمد التشككية. وإذا كانت تلك رياضة فهى رياضة حدها الأقصى هو النضال لتقرير من منهما أقدر على تعذيب الآخر. إنها ليست مصارعة تستهدف تحقيق متعة الفوز ، بل تحقيق المتعة الواضحة الانحراف فى التحطيم أو التحطم. وتنتهى المسرحية بموت شلنك موتة مخزية (مثل بعل) مع إعلان جارجا بأن أكثر الأشياء أهمية ليس هو الفوز ولكن البقاء على قيد الحياة (P.188).

ما الذى يعطى ذلك الصراع طاقته إذن إذا لم يكن الحب المجرد للقتال ، وهو الشيء الذى يرغب بريخت فيه ؟ هناك شخص ما (جارجا) يتم استفزازه بلا مبرر ورغم ذلك يقبل التحدى سريعًا ، ويوافق على القتال "بلا شروط"(P.138) ، وذلك يتضمن قبول شروط شلنك فى أن يلعب دور السيد الشرير فى علاقة سيد/عبد ، وهو ما يعرفه شلنك قائلاً :

من الآن فصاعداً يا سيد جارجا سيكون مصيرى فى يديك. أنا لا أعرفك ! من الآن فصاعداً سوف أكون عبدك. كل نظرة تبدو فى عينيك سوف تثير اضطرابى. وكل رغبة من رغباتك ، معروفة أو غير معروفة ، سوف تجدنى مرحبًا. اهتماماتك ستكون اهتماماتى ، وقوتى ملكك. سوف أسخر مشاعرى لك وحدك ، وسوف تكون أنت السيد الشرير(١٧).

إن تجسيد الصراعات والنزاعات يعمل كجزء من لحظة مسرحية فى تأسيس وإعادة تأسيس الذاتية ، ومرة أخرى تؤكد نظرية لاكان فى تشكيل الذات. إن ما يسبب ظهور هذا الشكل المحدد من العدوانية الذى يسميه لاكان "العدائية" هو الخوف من التحلل ، هو التهديد الموجه إلى صورة الجسد ، والذى تمليه الوحدة والكلية المفترضتان لجسد آخر ؛ "التجربة الذاتية يجب أن يتم تمكينها من التعرف على النواة المركزية

للعدائية المتكافئة ، وهى التى تُعطَى لنا فى الظرف الراهن لحضارتنا فى ظل الصفة الحاكمة المسماة الاستياء" (Lacan, 1977a, p.20). وليس هدفى هنا أن أطبق نظرية لاكان على نص بريخت بطريقة منهجية ، ولكن هدفى البسيط هو الإشارة إلى أبنية وصور شكِّية معينة عن التحلل قد تجعل من قتال لا دوافع له بين "رفاق الفعل الميتافيزيقى" (GW1, P.186) مسألة قابلة للفهم فى ضوء ما يقدمه النص من تشكيلات :

شلنك : . . . لقد رغبت أنت فى موتى ، لكننى أردت نزالاً.
ليس بالجسد بل بالروح.

جارجا : والعقل ، كما ترى ، لا شىء. الشىء المهم ليس أن تكون قويا ، ولكن أن تبقى حيا. ليس بوسعى أن أهزمك ، كل ما أقدر عليه هو أن أوقعك على الأرض(١٨).

فى مسرحية أحراش تتناثر الصور الدرامية الرئيسية حول الخوف من فقد الوجه ، وهذه الصور مشتركة بين الشخصيات ، وليست وقفًا على الشخصيتين الرئيسيتين. وعلى عكس ما يرد فى مسرحية بعل فإن الفناء يعدّ مصدراً للخوف وليس مرغوبًا فيه ، ولكن كما يرد فى بعل فإن الشخصيات الذكورية تؤسس نفسها على حساب الإناث اللائى يحولن أنفسهن – مرة أخرى – بشكل مازوخى إلى موضوعات جنسية. إن الإسهاب فى الإشارة إلى الوجه باعتباره دليلاً على الهوية موجود بشكل طباقى فى ثنايا المسرحية ، وهى صورة من الصور التى تعطى المسرحية مفهومها ، والذى بدونها تبدو المسرحية وكأنها تنتمى إلى اللاسرد. وعن طريق هذه الوسيلة أساسًا يبدو تجسيد الخوف من التحلل ممكنًا.

والنص مكون دراميًا من سلسلة من المقابلات التى تدور حول فقدان الوجه ، وذلك من خلال بناء تشككى يدور حول الصياد والفريسة. فالمشهد الافتتاحى يضرب مباشرة على هذا الهدف المزدوج ، فالمتحدى شلنك يبدو وكأنه على علم بيِّن بحياة جارجا لكى يسخر منه ويستفزه ويخاشنه. ومعلومات شلنك متوفرة فيما يخص أماكن والد جارجا (جون) وظروفه البائسة ، وكذا أمه (ماى) وأخته (مارى) وصديقته (جين) ، بل حتى كل شىء عن حلم جارجا الخاص ، أى رغبته العارمة فى السفر إلى تاهيتى ، وتلك كلها عناصر تساعد على اضطهاده :

جارجا : هل تدير وكالة تحريات ؟ إن اهتمامك بنا يستحق الثناء ، كما أتمنى.

شلنك : إنك تغلق عينيك فقط. إن عائلتك فى طريقها لمواجهة كارثة. إنك الشخص الوحيد الذى يكسب ، ويوسعك أن تكون نزقًا فى آرائك ! حين تكون فى طريقك إلى تاهيتى (يريه جدولاً يحتفظ به)[١٩].

وهو يعذبه عن طريق مبالغ متزايدة من النقود فى تحرك مقصود لاستفزازه وإهانته :

جارجا : ماذا تريد منى ؟ أنا لا أعرفك. أنا لم أرك أبداً من قبل.

شلنك : وأنا لم أسمع عن هذا الكتاب أبدًا من قبل وهو لا يعنى أى شىء لى. إننى أعرض عليك أربعين دولاراً لأشترى رأيك فيه.

جارجا : سوف أبيعك رأى السيد جى.فى. جينسين والسيد آرثر رامبو ، لكننى لن أبيعك رأيى.

شلنك : إن رأيك لا قيمة له شأن رأيهم ، لكننى أريد أن أشتريه الآن.

جراجا : إننى نزق فى آرائى[٢٠].

كنتيجة لمناورات شلنك يفقد جارجا وظيفته. ولكى ينقذ وجهه وأسرته فليس أمامه الآن إلا الاستيلاء على تجارة الأخشاب وهو ما يفرضه عليه شلنك. إن الاضطهاد وآثاره على الشخصيات يظهر ليس فقط على مستوى السرد المتشظى ، ولكن من خلال أسلوب بناء الشخصيات الذى يظهر المعاناة التى يتكبدها كل هؤلاء الذين يتعرضون ، ماديًا ، للإهانة والرفض والجوع والمرض والموت. وكما أشرت من قبل فإن الاستعارة الأكثر ترددًا هى تلك الخاصة بفقدان الوجه ، وهى الاستعارة التى تظهر فى تنويعة من الصور الحسية المكبوحة المعنى والعلاقة : "هل لى أن أرى وجهك ؟" . إنه لم يعد وجهًا بعد. إنه ليس أنا" (P.181) . "الناس يظلون ما هم عليه حتى بعد أن تنحل وجوههم" (P.182) ؛ "أمى ، ماى جارجا . . . تاهت منذ ثلاثة أعوام فى أكتوبر ، بل إنها انمحت من الذاكرة ، لم يعد لها وجه. لقد سقط كورقة ذابلة" (P.185).

بإمكاننا أن نشير إلى مزيد من الصور : فأن يكون المرء السبب فى فقدان شخص آخر وجهه يبدو وكأنه نوع من ضمان الهوية. فضابط جيش الخلاص الواقف لكسب المؤيدين لقضيته يعلن : " لقد حافظت دائما على وجهى نظيفا" ، فقط ليجد جارجا يحرض شلنك لكى "يبصق فى وجهه . . . إذا كان هذا يسعدك" ، كثمن للحصول على الهبة (P.143). ويقص شلنك كيف أسيئت معاملته وهو يعمل على إحدى السفن الشراعية الصينية على نهر يانجتزى : "كان هناك رجل يطأ وجوهنا كلما صعد على ظهر السفينة. لقد كنا أكسل من أن نبعد وجوهنا عن طريقه. ولسبب أو لآخر لم يكن الرجل كسولاً أبداً" (p.154). كما أن وجه إحدى النساء يتم وصفه وكأنه يشبه "الليمون المثلج الذى يبدأ فى الذوبان" (p.163) ، وامرأة أخرى تسأل "هل يبدو وجهى منتفخًا لك ؟" (p.191). وشلنك يصف وجه جارجا باعتباره "صلبًا كالكهرمان ، شفافًا ، ويمكن للمرء أن يعثر على ذباب ميت فيه هنا أو هناك" (p.186). وشلنك يتوسل إلى مارى قبل موته مباشرة قائلاً : "انشرى قطعة قماش فوق وجهى ، كونى رحيمة" (p.192).

حين يجابه كلٌّ منهما الآخر فى النهاية على الشواطئ الخشنة للبحيرة فإن شلنك وحده هو الذى يظهر مؤمنا بميتافيزيقا الصراع ، وهو الذى ينعى استحالة العلاقة الجسدية سواء أكانت مبنية على الحب أم الكراهية ، وينعى الانقسام فى اللغة الذى يؤدى إلى استحالة التواصل الشخصى (p.187). إن جارجا يخلص نفسه من كل التبعات وينطلق وحده لكى يبدأ مجدداً فى مدينة جديدة. ومثل بعل فإنه يؤكد الماضى ، ولا يأسف لشىء : "شىء طيب أن تكون وحيداً. انتهت الفوضى. كان ذلك أفضل وقت" (p.62)[٢١]. والفوضى جيدة ، ذلك لأنها تعيدنا إلى الملموس ، بعيداً عن المزاعم القاهرة ، ولكن للبطل الذكر فقط ، الذى يشهد له النص بقوله : "لقد فتحت عينيها على حقيقة أنها سوف تظل دائمًا موضوعًا للرجال" (p.164). إن النساء ليسوا أكثر من أدوات تستخدم فى سبيل تحقيق القتال الأنوى للرجال ، إن عليهن أن يستسلمن للرغبة الذكورية المستمرة فى الظهور ، وللخوف من طغيان الأنوثة. وبينما نجد فى مسرحية بعل أن موضوعات وشخصيات النص تميل صوب الاحتفاء بالفناء ، واستخفافًا فى مواجهة التحلل نجد أن الفناء والتحلل والموت فى مسرحية أحراش هى أشياء مخيفة

ويحاربها الجميع. ورغم ذلك فإن المسرحيتين مشغولتان بما هو محسوس ، وهو ما يظهر فى شكل سوائل جسدية يصعب السيطرة عليها - كاللعاب والدموع - أو أمراض وبدانة جسدية سببها مرور الزمن : إن ما يتم إظهاره هو غرابة التحلل وليس مباهج التناسخ. إن الوجود يكمن فى الجسد ، والذات مشغولة بتكوين صورة جسدية لنفسها. لهذا السبب فإن الجسد يصير ذا سمة شهوانية عالية ينتج عنها العدائية كرد فعل ضد تهديدات التحلل الجسدى ، وافتقاد الاستمرارية ، أو افتقاد الاعتزاز بالذات. والشخصيات التى تتعرض لهذا التهديد تتعرض لاختبار قاس فى محاولتها تشكيل علاقات شهوية مع العالم (بعل) أو لاختبار ثباتها (شلنك).

تظهر النرجسية والترابط العاطفى كجزء من الصراع مع طرف آخر ؛ حيث يحاول كلٌ من الطرفين تحقيق ذاته عن طريق الاستحواذ على مكان الآخر (شلنك وجارجا). والنرجسية (الخوف من فقد الوجه) ليست مجرد مرض (قلق بريخت من فهم أحراش سيكولوجياً) ولكنها جزء من تشكيل الذات حين توفر ربطاً فى المفهوم بين التشظى والوحدة ، العلاقات الجسدية واللغة. إن مصدر الطاقة ، أو العنصر "الميتافيزيقى" فى المسرحيتين ، هو العاطفة النرجسية ، وهدف الطاقة هو التفاعل مع آخر (صورة مرآة) وليس مع "الآخر" (النظام الحاكم). ورغم ذلك فإن "الآخر" حاضر بوضوح فى مسرحة قهر الأحياء الشامل ، وظروف عمل الشخصيات ، وفى اللغة العاجزة عن التعبير عن تجربتهم الملموسة.

تمثل هذه المسرحيات تحدياً للمتفرج (بل وللقارئ على وجه الخصوص) الذى ينشغل عن العروض المسرحية المبنية على هذه النصوص ربما أكثر من أى نصوص بريختية أخرى. إن المتفرج فى احتياج للانغماس فى مراحل الانتاج لكى يجرب التحولات والاختيارات المسرحية بين الذوات/الموضوعات. إن فعل إشراك المتفرج لا يحدث على خشبة المسرح من خلال أداة تغريب معينة ، ولكن يتم الضغط على المتفرج لكى يشارك فى الإنتاج ، وذلك بغرض تفادى البديل غير المرغوب ، وهو وضع نفسه (أو نفسها) فى موقف المصاب بالذهان ، واستبعاد المعنى كلية.

الهوامش

منذ انتهيت من كتابة مسودة هذا الكتاب قمت بقراءة كتاب ليندا هتشيون شعرية ما بعد الحداثة : التاريخ والنظرية والأدب ، ووجدت أول إشارة إلى بريخت باعتباره كاتبا يجب تقييمه فى سياق ما بعد الحداثة ، طالما أن أعماله تظهر أهمية موضوعات مثل الأبعاد السياسية للانعكاسية الذاتية ، إشكالية الذات والتاريخ ، والتشظية المحسوبة للنص والجمهور (1988,pp.218-22). وبشكل خاص فإن ليندا هتشيون تؤكد أن "ما بعد الحداثة قد استخدمت حقا تنويعة من النموذج البريختى" حين قامت نصوص ما بعد الحداثة بـ "تشفير نفسها عن طريق تصدير تناقضاتها الذاتية" (pp.210-211).

(١) GW 17, p.952 .

(٢) GW 17, P.952.

(٣) GW 17, P.947.

(٤) هناك خمس نسخ من مسرحية بعل يمتدون زمنيا من ١٩١٨ حتى عام ١٩٥٥ ، بالإضافة إلى شذرة (انظر (Schmidt, 1969.

(٥) ينظر بعض النقاد إليهما باعتبارهما فيرلين/رامبو (لمزيد من التفاصيل راجع Schmidt,1969, pp.173-4).

(٦) Schmidt,1969, p.95 .

(٧) Schmidt,1969, p.105 .

(٨) GW 1, P.4، وكل المقتطفات التالية من آخر نسخة للمسرحية وهى المنشورة عام ١٩٥٥ .

(٩) GW 1, P.4 .

(١٠) GW 1, P.67 .

(١١) GW 1, P.4 .

(١٢) CP 1 PP.47 & 48؛ GW 1, P.53.

(١٣) GW 1, P.11.

(١٤) CP 1 PP.54 & 55؛ GW 1, PP.60 & 61.

(١٥) GW 17, P.969.

(١٦) CP 1 P.434؛ GW 15, P.67.

(١٧) CP 1 P.129؛ GW 1, P.138.

(١٨) CP 1 P.175؛ GW 1, P.190.

(١٩) CP 1 P.122 ؛ GW 1, P.130.

(٢٠) CP 1 PP.119-20؛ GW 1, P.128.

(٢١) CP 1 P.178؛ GW 1, P.193.

الفصل السادس

بريختيو ما بعد الحداثة

لكى نوضح أهمية بريخت فى المسرح ، وخصوصاً مسرح ما بعد الحداثة ، فيجب علينا أن ننظر إليه فى ارتباطه بأعمال كتاب ومنظرين آخرين للمسرح. إن الحقيقة الواضحة هى أن التأثير المتواصل لنظرية بريخت عن المسرح الملحمى لايمكن تحقيقه عن طريق تجسيد مسرحياته ، على الأقل من خلال الأسلوب الموقر الذى يضطر إليه الذين يقدمون على إخراجها فى الوقت الراهن : هكذا وصلنا إلى الموقف المتناقض ، وهو "استقبال بريخت بدون بريخت" (راجع Wirth,1980,P.16) ، وهذا معناه أن أكثر أفكاره راديكالية ، تلك التى حاول تطويرها فى أعماله المبكرة والهامشية ، لم يسمح لها بأن تخصَّ إنجازه الرئيسى.

لقد نظر بريخت دائماً إلى المسرح الملحمى باعتباره ظاهرة انتقالية ،أى كحل وسط ضرورى للعمل داخل إطار المؤسسة البرجوازية ، وذلك هو السبب فى أنه ميّز بين مسرح معاصر فى صياغة ملحمية باعتباره مثالاً لـ"التلقين المحدود" والمسرح التعليمى المستقبلى باعتباره مثالاً لـ"التلقين الرئيسى" (راجع الفصل الأول). لقد كان الأمل يحدوه فى أن يكون المسرح الملحمى ثورياً بما يكفى لكى يمهد الأرض لابتداع نمط كتابة راديكالى ، ولكن من الواضح تماماً أن توليفة النقد الاجتماعى والشكل الملحمى التى دعا إليها بقوة لم تؤت ثمارها كما كان يتوقع. ما حدث ،كما أشار أكثر من ناقد ، هو العكس إذا أن المفردات الملحمية التى احتلت مركز الصدارة فى الحركات الطليعية من بدايات القرن العشرين (Servos,1981,P.438) . قد أصبحت اللغة العالمية

للمسرح المعاصر بصرف النظر عن أصولها الأيديولوجية. (Wirth,1980). إن تقنيات المونتاج ، والسرد الملحمى ، والمؤثرات المرئية والمسموعة المتباينة قد استخدمت بشكل أكثر راديكالية من استخدامهم فى مسرحيات بريخت ذاتها. واليوم فإن تأثير بريخت الهائل يجب أن يتم النظر إليه من زاوية إنجازاته الشكلية المتواصلة بنفس الشكل الذى تظهر به مفاهيمه النظرية فى التطبيق العملى ، وخاصة ما يتعلق بقضية الحوار المسرحى ، الذى هو"تقليدياً" مبرر وجود الدراما. إن بيتر زوندى Peter Szondi فى محاولته إعادة بناء تاريخ الدراما ،يستخدم مصطلح "الدراما المطلقة" لكى يعرّف دراما الحداثة باعتبار أن مكونها الأوحد هو إعادة إنتاج العلاقات "ما بين الشخصية" على خشبة المسرح ، مع استبعاد الكاتب والمتفرج كلية : "إن سطور أى مسرحية تكون موجهة للمتفرج بقدر ما هى إعلان على لسان المؤلف". إن المؤلف الدرامى "لا يتحدث" بل يؤسس مناقشته . . . والمتفرج هو مراقب ـ صامت ومقيد اليدين ،يقيّده وقع ذلك العالم الآخر (Szondi,1987,P.8).

كان بريخت على وعى باستخدامات الحوار بهدف تأسيس الواقع المُضْمَر ودعمه ، وقد بذل جهداً فائقًا ، عن طريق عدة وسائل وتقنيات فاصلة ،لاستبعاد الحوار لصالح الخطاب discourse حتى فى أهم الأماكن التى استهدف فيها تحقيق تأثير تعليمى. انتقل بريخت من خلق التواصل البسيط بين شخصية وشخصية إلى تقنية التركيز على الطرف المهتم : فى نموذجه للمسرح الملحمى ، أى مشهد الشارع (راجع الفصل الثانى) يركز العارض على زملائه فى الشارع من العارضين. وحيثما استخدم بريخت الحوار فقد استخدمه بأسلوب نقدى معارض ، مظهراً أن صوت المتكلم لم ينشأ من ذاتيته النقية الخالصة ، ولكنه ناشئ كناتج لعدة شفرات متفاعلة. إن المسرحية التعليمية ، والمسرحيات المبكرة ، والشذرة والمسماة فاتزر Fatzer(*) ، كلها دلائل على أن مسرح بريخت قد خلق الدافع للقضاء على الحوار المسرحى التقليدى. الأكثر من هذا أن نظريته تؤكد على أن اللغة على المسرح مكونة من أبنية متناقضة من عناصر الأفعال

(*) مشهدان من مسرحية غير مكتملة كتبها بريخت عام ١٩٣٠ .(المترجم)

اللغوية والإيماءات والمسموعات ، وهى أبعد عن أن تكون مجرد صيغة أدبية للكلام. وبهذا الشكل قادت نظريته الملحمية إلى شكل درامى مبنى على فهم سيميولوجى للتجربة المسرحية ،أى إلى مسرح لاسردى ،لاإيهامى ؛ حيث تنهار فيه كل الأشكال والأنواع والممارسات المسرحية ، وحيث ينمحى التمييز بين الممثل والمؤلف والمخرج ومدير خشبة المسرح ومغيّر المناظر والمتفرج : "إن مسرح ما بعد الحداثة وعنصر الإخراج يتجاهلان ميراثهما النصى والدراماتورجى ، والأفضل امتصاص تقاليد العرض المسرحى - وخاصة مسرحة اللغة المنطوقة على المسرح" (Pavis,1986). إن الوحدة المتخيلة بين الصوت والكلمة يتم إظهارها عن طريق جعل الحديث يتنافس مع بعض العناصر الأخرى على خشبة المسرح مثل الموسيقى والمؤثرات الصوتية والإيماءات والديكورات والمهمات المسرحية والإضاءة والتعبير الصامت والقناع والأزياء (Finter,1983).

إن العرض المسرحى بهذا المعنى لايتوقف عند مجرد أداء دور على خشبة المسرح : "إن فهم العرض المسرحى كفن شكلى يجمع حوله ممارسات دالة ومتنوعة مثل الرقص والموسيقى والرسم والمعمار والنحت يبدو ، للسخرية، على علاقة كاملة بالمسرح الجديد الذى دعا إليه أنطونان آرتو (Feral,1982,PP.170-1).إن أهم سمات العرض المسرحى هى إخضاع الجسد للتحليل ، واستخدام الفراغ كموضوع للتجريب ، والعبث بحدود معينة هى بالتحديد الحدود بين الفنان والمتفرج وبين المتفرج و"موضوع" الفن وبين "موضوع" الفن والفنان.

إن العرض المسرحى هو إعادة التوظيف الراديكالى للمسرح ، وهو مالم يستطع بريخت القيام به ، برغم اهتمامه بكشف المتفرج للمتناقضات القارّة فى مراحل الإنتاج من خلال المسرح الخالق للوعى. ورغم ذلك فإن نماذج التمسرح الجديد واستخدامها لتقنيات العرض المسرحى المبنية على الشكل الملحمى المناوئ سوف تظهر بوضوح فيما بعد. فى تجارب بيكيت وجومبروفيتش وجروتوفسكى (فى أوروبا) وجوزيف تشايكين وفورمان وويلسون (فى الولايات المتحدة) سوف يظهر التأثير المزدوج لبريخت وآرتو فى صيغة الشكل المسرحى الذى يحتوى المتفرج أو يشركه فى العرض المسرحى ، وهو

الشكل الذى أصبح البنية الأساسية للدراما المعاصرة ، برغم أن ذلك نادراً ما يتخذ شكلاً إستراتيجيا من الخطاب المباشر.

مصادرة بريخت : مسرح بينا باوش الراقص

إن أعمال بينا باوش Pina Bausch معروفة جيداً فى أوروبا وأمريكا منذ عام ١٩٧٣ ، أى منذ تولت إدارة فرقة الرقص المسرحى فى ويرتال Wuppertal ، وهى مدينة صغيرة فى إقليم الرور Ruhr(١). ولقد حققت باوش مؤخراً مكانة طيبة فى بريطانيا من خلال ثلاث حلقات قدمتها *القناة الرابعة التليفزيونية* : ١٩٨٠ ـ رقصة لبينا باوش (وعرضت عام ١٩٨٤) ، وبلو بيرد ـ أثناء الاستماع إلى تسجيل صوتى لأوبرا بيلا بارتوك المسماة "قلعة الدوق بلو بيرد" (وعرضت عام ١٩٨٥) ومقهى موللر (وعرضت عام ١٩٨٧). والحلقة الأولى من البرنامج (وهى التى سجلت أثناء زيارة الفرقة الأولى ، وربما الأخيرة حسبما أعلم ،لإنجلترا عام ١٩٨٢) ألحقت بها مقدمة شارحة قدمتها سوزان سونتاج وعنوانها "الأولى لبينا" ، وهى التى سأعتمد عليها فى تقديم بعض التعليقات قبل أن أنتقل إلى تقديم عرض نظرى بعدها. إن أعمال باوش مناسبة تماماً كنوع من حلقة الوصل بين مسرح بريخت المعتمد كلية على السرد وتلك المسارح التجريبية التى استبعدت كل أشكال السرد.

تلقت بينا باوش تدريباتها كراقصة فى ألمانيا والولايات المتحدة ، كما أنها اشتغلت فى كل منهما لسنوات طويلة كراقصة أولاً ثم كمصممة رقصات بعد ذلك ، حتى قدمت أهم إسهاماتها وهى فى الثالثة والثلاثين كراقصة ومخرجة ومصمم رقص لفرقة مسرحها الراقص التى تكونت من ستة وعشرين راقصاً يمثلون عدة قوميات. وقد قدمت الفرقة مقطعًا فنيًا يعتمد على تقدم الراقصين الى مقدمة خشبة المسرح ثم يصيحون بثلاث مقطوعات قومية تدل على البلد الذى ينتمون إليه ، وذلك على صوت موسيقى مسجلة لكلمات "أرض الأمل والمجد" : "الملكة !الشرطة! الشاى!" ، و"جيشا! هوندا!

هاراكيرى!" ، و"سباجيتى! كاروزو! أسبريسو!" . ولا يوجد نجوم فى فرقة باوش ولا أى أدوار يمكن أن تؤدى : المطلوب من الراقصين - الممثلين أن يظهروا بأدوارهم عن طريق الارتجال ،لكى يقدموا اجتهاداتهم التى تتعلق بعاطفة من العواطف. ففى حين دفع بريخت ممثليه لكى يشتغلوا على عواطف مختلفة ويظهروها" نجد أن باوش وفرقتها يشتغلون انطلاقًا من عواطف حقيقية ، غالبًا متطرفة ، نابعة من أجساد حقيقية وليست وهمية. إن لغة الجسد تنبع أساسًا من مصادر لا واعية ، ولكن بمجرد الانتهاء من استكشاف قطعة محددة وإعطائها الشكل المناسب فى التدريبات فإنها تقدم ثابتة كما هى فى العروض الراقصة.

إن باوش لاتشتغل فقط فى العواطف الحقيقية ، ولكنها تشتغل أيضًا فى الزمن الحقيقى. إن أحد سمات عروضها هو تكرار بعض الشعائر والأفعال بسرعات متعددة ومتنوعة. وكما تشير سوزان سونتاج فى أحد أمثلتها فإن قيام أحد الراقصين بالعدْو حول الغرفة خمسين مرة وهو يصيح "أنا متعب" يؤدى به فعلاً إلى التعب. وهذا الاستخدام الذاتى للزمن بدلاً من الزمن التاريخى يؤدى الى إلغاء الحدود بين المسافة والزمن : يفقد الزمن سمته المادية مما ينتج عنه أن المشاهد سوف يشعر بهذه التجربة فى جسده / جسدها.

إن موضوع أعمال باوش هو الفقدان أو القلق ، وغالبًا ما يتم التعبير عن ذلك عن طريق تمثيل الراقصين لمخاوف طفولية من خلال ألعاب وشعائر طفولية ،متقمصين جمعيهم أدوار الأطفال أحيانًا ، وأدوار الأطفال والبالغين أحيانًا أخرى(٢). فى قطعة تسمى ١٩٨٠ هناك سيناريو قوى يكشف عن نفسه عبر العرض وكأنه تيمة موسيقية. هناك رجل يجلس مترهلاً وساكنًا و أمامه امراة تحاول إدخال جوارب حريرية فى رجليه ، وتضع الماكياج له ، وهى بشكل عام تعامله وكأنه شيء مقدس. وفى قطعة ثانية نرى امراة تقبل رجلاً فى كل جزء من وجهه ،مشوهة إيهاه بما تتركه عليه من آثار أحمر الشفاه ، وفى قطعة ثالثة نرى امراة ، وهى العضو النشط هنا أيضًا ، وهى تهدهد رجلاً مقرفصًا فى حجرها كطفل رضيع ، تدلله وتنظر إلى أعلى من وقت لآخر

فى حملقة تآمرية ماكرة. إن نظرة المرأة تقدم وكأنها خداع واعٍ ، بينما هى فى الحقيقة خداع لا واعٍ. إنها لا تعلم أنها تغرى "الطفل" ، تماماً كما أن المرأة فى المثال الثانى لا تعلم أنها تسبب كدمات للرجل. تلك كلها ليست أفعالاً إيمائية ، ولكنها نظرات واعية تناظر الرغبات غير الواعية. وهذه السيناريوهات يجمعها ويوحدها اللاتساوق بين الديكور المسرحى والموسيقى المسجلة وكلام الممثلين ، ولغة جسد الممثلين : فهدهدة المرأة المغرية لـ"الطفل" تستمر على نغمات برامز الرقيقة لأغنية المهد التى تقوم فيها الأم والرب والملائكة بوعد الطفل الرضيع بالحماية الكاملة.

لقد رفضت بينا باوش فكرة أن عملها هو عمل نسوى بأى صورة من الصور ، برغم أن قهر المرأة وتحويلها إلى سلعة فى مجتمع يسيطر عليه الرجل يمثل تيمة قوية فى تلك الأعمال. ورغم ذلك فإن باوش غالباً ما تميل إلى إظهار أن المرأة نفسها تشارك فى قهر المرأة : امرأة تثبت امرأة أخرى أمام حائط ، مثبتة إياها فى مكانها بخصل من شعرها وأراكان ثيابها ، وبذلك فإن عليها أن تظل هناك كنسر فارداً جناحيه ، فى البقية الباقية لمشهد طويل. وبشكل عام فإن باوش تكشف عن التظاهر الذى يقوم به كل من الذكر والأنثى فى سبيل البقاء ككنوات نوعية. وهناك عروض هستيرية رائعة يقوم بها الرجال والنساء : رجل يدور حول نفسه وهو يرتدى ثياب باليرينا ، فيما يصيح بخشونة : "سوف أريكم ! سوف أريكم !" ، ثم يقوم بوثبة تصالبية(*) تكشف عن ملابس داخلية قرمزية اللون ولباس أزرق. وفى قطعة راقصة أخرى (وأعمال باوش تميل للإحالة إلى بعضها البعض وأحياناً تقدم مقتطفات من بعضها البعض) نرى امرأة قوية البنيان ترتدى ثوب استحمام ، تختال جيئةً وذهاباً على خشبة المسرح وهى تصرخ فى تحد للمتفرجين ، فيما تؤدى بياناً معبراً بأجزاء جسدها ، محاولة مقاومة الشفرة الثقافية. وهذا الجزء الأدائى الأخير ينتهى بها وهى جالسة إلى مائدة ، فيما تقوم بالتهام قطع من تفاحة ضخمة ، مرددة بنبرة صوت واحدة "قضمة من أجل يان ، قضمة من أجل ميتشثيلد" (أعضاء فى الفرقة ، وبالتالى أعضاء من أسرتها) ثم تبصق

(*) هى وثبة يصالب فيها الراقص رجليه ، وأحياناً يقرع إحدى قدميه بالأخرى.(المترجم)

قطعًا كبيرة من تلك الفاكهة فى كل أنحاء المكان. هكذا نعود ، كما يحدث غالبًا مع عروض مسرح باوش ، إلى سيناريو الطفولة من جديد ، ذلك المرفأ النهائى والمفترض حيث يكتشف اللاعبون الإخفاقات التافهة التى يخفون ، ونخفى نحن ، خلفها ، مشاعر القلق والعدوان.

إن أعمال باوش طويلة ، تطول غالبًا إلى ثلاث أو أربع ساعات ، لكنها أعمال لا تشكل وحدة كلية بالمفهوم الألمانى لمصطلح "عمل فنى شامل" Gesamtkunstwerk،أى ذلك الأسلوب الذى قدم به فاجنر أعماله الأوبرالية. وهى تعمل من خلال تنويعة من الأنواع المسرحية – كالرقص الذى قد يشتمل على بعض حركات البالية الكلاسيكية فى شكل محاكاة ساخرة أو غير ساخرة ، والموسيقى والأغانى المسجلة ، والأداء الصامت ولكن استقلالية كل وسيط فنى منها تظل قائمة فيما يتم استكشاف التناقضات الموجودة بينها. إنها تستخدم مبدأ المونتاج – أى الفن الذى يظهر ارتباط وانفصال العناصر المكونة للسيناريو – باعتباره المبدأ البنائى الأساسى لكلٍّ من شكل ومحتوى أعمالها الفنية. وبهذا الشكل فإن الطريقة التى تستخدم بها العناصر الملحمية يعد مختلفًا عن مجموعة مسرحيات بريخت (مع الاستثناء الدائم لمسرحياته المبكرة والتعليمية) التى كان محتوى الأمثولة فيها هو الذى يربط بشكل عام بين العناصر التى تقوم بتشظية الشكل. ففى أعمال باوش ليس هناك وحدة وليس هناك محاولة لخلق مركز للفعل : من المستحيل أن ترى كل ما يحدث فى نفس الوقت ؛ لأن هناك الكثير يحدث بشكل متزامن ، ومحاولة ذلك تعنى استخدام معيار كلاسيكى لفنون عرض ما بعد الحداثة. إن المتفرج لا يكون واثقًا أبدًا من أنه ينظر إلى الموضع "الصحيح" مادام الحدث الرئيسى يبدو دائمًا وكأنه يحدث بعيدًا عن المركز. وهكذا فإن صيغ التلصص "العادية" التى تضفى الوحدة على العالم تتعرض للكشف والتفكيك ؛ فالمشاهد يبدأ هنا فى الشعور بقوة خيالاته الحاسمة.

إن التأثير المروع لمسرح باوش الراقص يكمن فى اللاتساوق المستمر بين الديكور المسرحى والموسيقى المسجلة وكلمات الممثل ولغة جسد الممثل. وخشبة المسرح أيضا قد تكون مغطاة بالعديد من المواد الخام الطبيعية ـ التى يمكن إدراك صوتها ورائحتها :

أوراق الشجر ، والأزهار ، والطين العطن ، والحشائش ، والماء ، وهى المواد التى تؤسس صبغة وجو أى منها. والموسيقى المستخدمة تتنوع من الكلاسيكى إلى الشعبى ، وتلك الأخيرة تتكون أساسًا من مقطوعات وأغان من العشرينيات والثلاثينيات. وهناك قطعة رئيسية من أعمال الفرقة تظهر أعضاءها وقد انهمكوا فى حركة جمعية حول خشبة المسرح وعبر صالة المتفرجين ،فى زيهم المعروف : أزياء النسوة مصنوعة من الخامات اللامعة ،الناعمة ، الملتصقة ، المعروف عن تلك الفترة الزمنية ،كما يلبسن الكعوب العالية. وعلى نغمات جذابة يقمن بسلسلة من الحركات الجسدية الغريبة والمتناقضة والمتكررة ، وهى حركات تتكون من أكوا ع تلف بصلابة وأرداف تلتف فى مبالغة فيما يتبعهم الرجال بحركاتهم المحكومة الخشنة وهم يرتدون حللاً رسمية وأحذية لامعة. وذلك يشكل شيئًا يشبه المشهد المضاد الجماعى الضخم للحركات الخالدة لتكوين الثنائيات وفضها التى يشترك فيها النوعان خلال ما تبقى من العرض ، والتى تقدم فيها المرأة للأمام لكى تلتصق وتحضن بينما يرفض الرجل ويبعد ، أو يقوم فيها كل منهما بالاعتداء على الآخر بعنف ، عشرات المرات ، بسرعة متزايدة ، حتى يمسك كل منهما بالآخر إعياء فى لحظة قصيرة من الإجهاد الحقيقى. فى الوقت نفسه تستمر الموسيقى رتيبة ، مع "لازمة" موسيقية عاطفية تصطحب تلك الحركات المثيرة أحيانًا.

لقد أطلق على مسرح بينا باوش الراقص تعبير "مسرح التجربة" (Servos,1981) لكى يتم تمييزه كشكل راقص تحررى ، على النقيض من الإحكام الشديد الذى يتسم به الباليه الكلاسيكى ،لاتتجمع عواطفه إلا فى لحظات السكون فقط. وكمسرح فإنه يقف على وجه النقيض من بريخت ؛ لأن استخدامها لدلالات الجسد تتداخل فيه ذات الممثلين كبشر حقيقين لهم تجربتهم المهمة بصرف النظر عن انتماءاتهم الأيديولوجية (وتعدد قوميات فرقتها يقف شاهداً على ذلك). وبهذا المعنى وحده يستطيع المرء أن ينظر إلى عملها الذى يستخدم بعض المفاهيم الأساسية للمسرح الملحمى - الإيماءة وعناصر التغريب واستخدام خاص للكوميدى كتحويل مفاجئ للرؤية الجماعية - باعتبارها مصادرة لمسرح بريخت ؛ لأن أهدافها السياسية (التى قد لا تصفها هى بهذا الوصف) أهداف مختلفة برغم أنها تشغل نفس الأرضية الفلسفية التى يحتلها هو حين ترغب فى

عرض الناس كما هم حقيقة. الفارق هو أن ممثليها يعرضون أنفسهم ، والانقسام الذى يظهرونه بين الجسد والدور الاجتماعى يقومون بتجريته وأدائه من خلال أجسادهم نفسها . إنهم هم الذين يعرضون أجسادهم وليس أجساد بعض العابرين كما هو الحال فى نموذج مسرح الشارع عند بريخت.

هناك مثال واضح نستطيع من خلاله أن نبلور الفارق وهو معالجة باوش لمسرحية بريخت الخطايا السبع المميتة للبرجوازى الصغير(التى ناقشناها فى الفصل الثالث) والتى تم عرضها فى وابرتال عام ١٩٧٦ . إن شخصية أنّا [٢] كما قدمتها باوش لا يمكن أن تكون مجرد مثل أخلاقى لأى شخص متوسط ، رجل/ امرأة ، يكدح لكى ينتج بضائع يستهلكها الآخر الرأسمالى ، ويحول نفسه إلى شىء مادى فى هذه العملية. إنها بالأحرى ذلك العنف الواقع على جسد المرأة الفرد على أيدى الرجل ، وعلى أيدى نسوة أخريات ، ذلك لأن هنا يتم تصدير :

> **صور تلتصق بعقل المرء : كيف تمشط أنّا [١] شعر أنّا [٢] كما لو كانت تسوس حصانًا ، جازّة خصلة كبيرة فى النهاية كما لو كانت تخصيها . . . وكيف تجذب بعد ذلك ثيابها ثم تحشوها فورًا داخل ملابس جديدة ، ثم تلبسها خفًّا أحمر وترسم شفتيها – أول تجربة أليمة لها مع مصور صحفى – ورجال يريدون أن يروا شيئًا مقابل نقودهم ، وهم يتلمسونها ويتحسسونها ويدفعونها من واحد لآخر . . . وصف الفتيات المثيرات للشفقة ، كل واحدة منهن أكثر هزالاً من الأخرى . . . ومرة بعد أخرى شجاعة التوقف فترات طويلة دون أى موسيقى.**
> **(Wyss,1977,p.164)**

والأكثر من هذا ،كما يؤكد العرض النقدى ، أن أنّا [١] وأنّا [٢] مختلفتان غاية الاختلاف جسديًا ، وكل واحدة مرسومة لكى تناقض دورها – أنّا [٢] الراقصة بضة وخرقاء ، بينما أنّا [١] المغنية المثيرة رفيعة وصوتها كالنقيق ، وهى ضحية مثل "أختها"

تمامًا ، كما أن كلاً منهما لا تخطئ بل هى موضوع للخطأ. وأثر هذه السيناريوهات هو توضيح التوتر العام بين الرغبة الشخصية والشروط التى يمليها المجتمع (الأسرة التى تغتصب النقود) على المرأة لكى تقضى على ذاتها المبدعة وتقدم نفسها كضحية. والهجوم فى مسرحية بريخت بالطبع هو هجوم على شكل من أشكال القهر الذى ينشأ عن موقف تاريخى بعينه : إن ما يصنف تحت اسم "خطيئة" كالكسل والفخر والغضب وغير ذلك هو مجرد تهديد للاقتصاد الرأسمالى. وفى نسخة باوش فإن "خطيئة" الدعارة تظهر كأبشع الخطايا ؛ لأنها تقود لاستسلام إجبارى للذات بغرض استرضاء الآخر الذى يظهر (من خلال إيماءة العرض) ليس فقط كقار فى الموضوع كما يقدمه الممثل ،كما هو الحال عند بريخت ، بل فى الأجسام الحقيقة للناس على المسرح.

من الواضح أن هدف باوش ليس نشر المعرفة بشكل منطقى ،أى عن طريق تقديم أمثولة للمتفرج بأسلوب بريخت. إن عناصر التغريب عندها لا تحتوى على دليل يقود إلى تفسير بعينه عبر نصوص عديدة مبرمجة ، كما أن ممثليها لا يتفقون بين أنفسهم على فهم واعٍ لدورهم عبر الآخرين. يقول فيرال Féral (1982) فى مقاله "العرض والتمسرح : كشف غموض الذات" إن الخامة الضرورية للتمسرح الجديد هو حركة الجسد فى الفراغ ، وهذا يعنى أن الجسد بكل تمثلاته سيكون مركز العرض المسرحى ، والمصدر الدائم لإفساد ومناقضة الإيماءة ، والصوت ، والدور ، والفعل ، والزىّ ، والتوقيت. بالإضافة إلى ذلك سيتم القضاء على الخلفية الآمنة ، وهذا لن ينتج عنه مؤثرات حركية لا تنتج فقط من تحدى افتراضاتنا عن أوضاع الجسد فى الفراغ (التى تظهر بشكل مثالى فى الرقص الكلاسيكى) بل أيضًا عن إفساد المنظر المرئى ، أو ذلك السياق المريح الذى ينبنى عليه كثيراً من المعانى والقوة. تختفى الذوات المستقرة ، والسياقات غير المفهومة تتزايد بلا حصر ، واضعة فى الصدارة ضَعْف الذات ودفاعاتها الواهنة. والتكرار ، أساس كل الأدوار ، وكل القوانين (كما يريد بريخت أن يوضح فى نموذجه لمشهد الشارع) سوف يتم إظهار اختلافها مع كل انبثاق. الفارق سوف يناقض التماثل من لحظة زمنية لأخرى ومن حيز فراغى لآخر. الأبنية الرمزية تعتمد على التكرار ، لكن اختلاف كل ذات يخترق حدود تلك الرتابة :

لذلك يمكن النظر إلى التمسرح كما لو كان مكونًا من جزئين مختلفين : جزء يلقى الضوء على العرض وهو مصنوع من حقائق ما يتم تخيله ، أما الآخر فيلقى الضوء على المسرحى ، وهو مصنوع من أبنية رمزية معينة . والجزء الأول ينبع من الذات ويسمح لموجات رغباته بالحديث ، والثانى ينسخ الذات فى القانون وفى شفرات مسرحية ، أى فيما هو رمزى. التمسرح ينبع من اللعب بين هاتين الحقيقتين. ومن تلك اللحظة فصاعداً سيكون ذلك التمسرح بالضرورة مرتبطًا بالذوات الراغبة ، وتلك حقيقة تشير بلا شك إلى صعوبة تعريف ذلك التمسرح علينا. التمسرح لا يمكن أن يكون بل يجب أن يكون من أجل شخص ما. بكلمات أخرى ،إنه من أجل الآخر. (Féral,1982,p.178)

ولكن ، فيما يهتم بريخت أساسًا بالتأثيرات الرمزية الواقعة على الذات المهتمة ببناء تاريخى معين نجد أن باوش مهتمة بالطريقة التى تعانى بها الذات من قيود خيالاتها على يدى أى بناء رمزى والنتائج المترتبة على ذلك. إنها تظهر ما يشوه الخيالى باعتباره نتيجة لقهر اجتماعى ، ولكن دون تحديد الأسباب على وجه الحصر ؛ إنها مستغرقة فى كتابة التاريخ غير المتواصل لذلك القهر وفى الكشف عن آثار العنف الناتج عن القمع الذى يحافظ على وجوده بشكل مستمر. وما يكتبه فيرال عن أهداف عناصر العرض المحققة للتمسرح ، ذاكرًا نماذج أخرى ، ينطبق أيضًا على ديناميات أعمال باوش :

مثل هذه الإيضاحات التى تستحضر إلى السطح بالقوة ، بمعنى أو بآخر ، عن طريق المؤدى ، يتم تقديمها إلى نظرة الآخر ، وإلى نظرة الآخرين ، فربما يتعرضون لتحقق جماعى. وبمجرد استكمال ذلك الاكتشاف للجسد ، وبالتالى للذات ، وبمجرد تعرية بعض أنوا ع القمع ، وبمجرد موضعتها وتقديمها فإنها تتجمد

تحت النظرة المتفرسة للمتفرج الذى يستحوذ عليها كشكل من أشكال المعرفة. (Féral,1982,p.172)

فى تركيزها على مسرح بلا مؤلف ، بلا ممثل ، بلا مخرج ، مسرح لا يخضع على الإطلاق لنص أدبى ،فإن مسرح بينا باوش الراقص يعد مصادرة لمسرح بريخت الملحمى / الديالكتيكى : "الرقص ينشط صيغ تقديم العواطف باعتباره إسهامها المتفرد لمسرح بريخت الذى يعتمد على العقلانية والإدراك فى إرساله واستقباله (Servos,1981,p.445). وفى حين قام بريخت بتحليل التطورات التاريخية العظمى فإن "مسرح الرقص يوضح كيف يصل أثر هذه التطورات إلى مجال الفرد المتجسد" ، مظهراً "تقاليد الجسد وقد أصبحت باطنية عن طريق التوترات" (ibid). وذلك ما أرى أنه يحدث فى مسرحيات بريخت المبكرة ، ولكن فى الحالين لا تحتوى تلك التطورات على أى بعد سياسى واضح ،باستثناء القول بأن الجسد هو دائمًا جسد سياسى ، أو جسد مخلوق فى نظام اجتماعى. إن الإيقاظ الجمعى للمتفرجين على قمعهم الذاتى هو حركة أكثر راديكالية من إستراتيجيات فرويد Freud المتسامية الحذرة حين يتعلق الأمر بالفن. وإلى أى مدى يمكن أن يكون خطاب الجسد سياسياً (مع تجنب ميتافيزيقا الجسد على شاكلة آرتو) سيكون موضوع مناقشتنا التالى من خلال أعمال هاينر موللر.

إعادة توظيف بريخت : صدمات هاينر موللر

قد ينظر البعض إلى هاينر موللر (مولود ١٩٢٩) باعتباره ممثلاً للطريقة التى امتص بها مسرح ما بعد الحداثة تقاليد العرض لكى ينجز شيئًا مختلفًا عن كتاب الحداثة الراقين الذين يعمل فى أثرهم وليس فى ظلهم. وكتحية لأعمال بينا باوش كتب موللر يقول – فى شكل شظية شعرية طويلة – إن المساحة الأسطورية التى خلقتها فى مسرحها الراقص هى مساحة لا يعدو فيها التاريخ أن يكون مجرد إزعاج ،"كالذباب فى الصيف" ، يئز فى الخلفية. هذه المساحة ، المهددة باحتلال واحد من اثنين من "القواعد" إما الباليه وإما الدراما ، هى مساحة يتم الدفاع عنها بواسطة "خط طيران"

الرقص ، الذى يعمل كحماية ضد الغزو من الطرفين (Müller,1981,p.35). بذلك يكون عنصر العرض فى أعمال باوش هو الذى يعجب موللر ، بعد أن هضم تقاليد العرض عبر السنين ، لكى يهرب من الشفرات الجاهزة ومن أعمال الحداثة الراقية.

إن موللر هو الكاتب الدرامى الذى يعد الآن بصفة عامة ، سواء باعترافه المتوازن دائمًا أو عن طريق تقييم الآخرين له ،أنسب وريث لبريخت[٣]. وكلمة "وريث" هنا لا تعنى على الإطلاق معنى المحافظ على الموروث ؛ لأن موللر له وجهة نظر تجديفية بشأن ما يستلزمه أن تكون فى موقف "متأخر" ، أى لا تظهر مُعانيًا من قلق التأثر ،إذا ما استخدمنا كلمات هاورلد بلوم Harold Bloom.على العكس ، لقد أعلن موللر بصوت عال وبوضوح أن "استخدام بريخت دون انتقاده يعد خيانة"[٤].

هناك العديد من الخطوط الواردة فى هذا الكتاب يتجمع فى أعمال موللر. والهدف من هذا القسم هو استخدام موللر كوعاء لموضوعات من مثل ما شكل فن ما بعد الحداثة (السياسى ، وليس إسهامًا فى تقييم أعماله كأعمال فنية[٥]. وسوف أبدأ بإعطاء ملخص سريع عن وضعه ككاتب سياسى فى ألمانيا الشرقية ، ثم أنتقل لمناقشة مكانته كاتبًا للمسرح فى إثر بريخت ، مستخدمة مسرحية ماوزر كمثال لإعادته النظر فى المسرحية التعليمية ، ثم أختم بالنظر إلى ممارساته الأخيرة ، من خلال ملخص سريع لمسرح روبرت ويلسون الذى شارك فى إخراج مسرحية آلية هاملت. إننى آمل حينئذ أن أكون فى موقف يسمح لى بإبداء بعض الملاحظات التلخيصية على سياسات مسرح ما بعد الطليعة.

مشكلات الالتزام

تظهر حياة موللر وفنه بسهولة متناقضات بعدد متناقضات بريخت (راجع الفصل الأول). إنه يعيش فى برلين الشرقية ، ورغم ذلك فلديه حرية مطلقة لدخول برلين الغربية والغرب كله بشكل عام ؛ حيث يتم تقديم أعماله كثيراً ، وحيث يحصل على معظم دخله. إنه

يؤمن بعمق أن هدف الكاتب الثورى هو أن يعمل صوب فنائه الذاتى ، ورغم ذلك فإنه يستمتع بدرجة حرية غير مسبوقة لمجرد أنه هاينر موللر. تلك واحدة من المتناقضات الراسخة التى يجب أن نتعامل معها ، بينما يستمر "موت المؤلف" (بارت وفوكو) كموضوع هامشى تتم المبالغة فيه كثيراً. ووضع موللر المتميز يظل مع ذلك حقيقة يجب الاعتراف بها ، وهى حقيقة تتماشى للأسف مع "صورة الأب باعتباره مصيراً" (راجع Müller& Heinitz,1984). والتاريخ يكرر نفسه أيضاً فى الاستقبال النقدى فى الشرق والغرب على حد سواء وهو استقبال يميل إلى وضع إنجاز موللر فى قطبين متناقضين. لقد تفهم الشرق الطبيعة المناوئة لأعماله ، لكنه مازال متردداً فى التسليم بجمالياته الراديكالية مخافة أن تنتهى تلك الجماليات إلى خدمة القضية الرأسمالية : أما الغرب فهو ميال إلى التعامل معه إما باعتباره منظِّراً ماركسيا ينثر الاستعارات السياسية لتبرير مواقف ألمانيا الشرقية وإما باعتباره كاتباً موهوباً خلاقًا يأتى التزامه السياسى فى المرتبة الثانية[٦].

كتب موللر ما يزيد عن ثلاثين مسرحية فى ثلاثين سنة. وقد واجه بعض الصعوبات فى الخمسينيات وبداية الستينيات ؛ لأنه اختار التركيز على وقوع ألمانيا فى براثن النازية فى الوقت الذى كانت تحاول فيه ألمانيا الشرقية التركيز على القول باكتمال التمرد الديمقراطى ضد الفاشية حتى تستطيع تركيز قواها على قضية بناء الدولة الاشتراكية[٧]. فى مسرحيته المذبح (١٩٥١-٧٤) التى تعالج مسرحية بريخت خوف وبؤس الرايخ الثالث (١٩٣٥-٨) يوضح موللر كيف تورط المواطن العادى فى فظائع النازية. وحين بدأ فى الخمسينيات فى تقص الظروف الضرورية للتحول الاشتراكى التاريخى ،بطريقة أكثر مادية ، كان تقديمه لصراع سياسى على المسرح (كما فى مسرحية الجرّار (١٩٥١-٦١) مثلا) ، وكان لاستخدامه المسرح باعتباره معمل تجارب للفنتازيا الاجتماعية آثاره السلبية على الميول الراغبة فى سيادة الواقعية الاشتراكية كمنهج خالق للتساوق. وفى نهاية الستينيات وبداية السبعينيات كتب موللرمجموعة من المسرحيات (بما فى ذلك ماوزر ١٩٧٠) التى يتحدى فيها الحقيقة المتناقضة للاشتراكية المعاصرة ، باذراً الشك فى مدى التضحية التى يجب على الفرد أن يقدمها

فى ظل الاشتراكية. ولم يستطع موللر تأسيس مكانته المناسبة إلى أن حدث تغير فى السياسات الثقافية الرسمية فى السبعينيات ، ومن تلك اللحظة فصاعداً ازداد نشر وتقديم مسرحياته فى شرق وغرب برلين على السواء. وكان أول ظهور له فى الخارج باعتباره أهم كاتب ألمانى بعد بريخت قد تجسد فى بداية الثمانينيات فى مهرجان هاينر موللر فى إقليم الـ Hague. وفى مسرحياته المتأخرة (بما فى ذلك آلية هاملت ١٩٧٧) يستخدم موللر تقنية المونتاج بطريقة أكثر راديكالية ،مما أسفر عن أشكال أكثر تشظيا و كان ذلك بغرض استعادة العامل الذاتى كمقولة جمالية ، وبغرض الإبقاء على آثار الذاتية من أن يجمدها التاريخ. وقد كان موللر بذلك يبنى معرفيا على الفرضية القائلة بأن المدخل إلى الحقيقة لا يمكن أن يتم إلا بالتشظى ، وأن العلاقة الممزقة بالحقيقة هى المبدأ الذى يجب أن نبدأ منه.

إن مشروع استعادة العامل الذاتى من رقاده لا يعنى ، مع ذلك ، عودة إلى الخاص والشخصى. فالذاتية يجب النظر إليها كعامل مؤثر فى السياسة. ففى حالة ما إذا تم تأسيس تلك الصيغ من الاشتراكية ، فهناك خطر من أن حصر الذات فيما هو جمعى محض سوف يقود إلى صيغ رجعية ونكوصية. إن العامل الذاتى لم يعد ممكنا تجاهله فى الدولة الاشتركية : إن الحتمية التاريخية فى الحصول على رضا الذات (أو التوافق Einverstandis بالمعنى البريختى) يتعارض مع رغبة الفرد فى التحرر حيث يصعب أو يستحيل تحقيق الاشتراكية. إن موللر يرغب فى استعادة الذات باعتبارها جزءاً من الديالكتيك بين الفرد والتاريخ ، وفى استخدامها كعامل موضوعى فى التنمية السياسية والهروب من الخاص واللاعقلانى (وهو ما ألقى الظلال على مشروع بريخت الشبيه فى مسرحيتى بعل وأحراش). إنه قد يرغب فى الذهاب أبعد مما ذهبت إليه بينا باوش ليس فقط فى العثور على أشكال تمكنه من اقتفاء أثر المستويات الذاتية للتجربة الفردية والحفاظ عليها ، ولكن أيضاً فى إظهار الأهمية التاريخية لتلك المستويات ، ولكن دون تقزيم مثل هذه التجربة إلى مجرد ورطة تاريخية من قبيل الآثار المترتبة على الرأسمالية. ما يفعله موللر هو تطبيق ديالكتيك الماضى (زمن بريخت) على ديالكتيك الحاضر (زمن موللر نفسه) ، وهو الإجراء الذى لخصه جيرشاوزن Girshausen بذكاء قائلاً :

لقد كتب بريخت من أجل تحقيق الوعى بالذات وتغيير المجتمع الرأسمالى ،أما مولر فكان عليه أن يكتب من أجل تحقيق الوعى بالذات وتغيير المجتمع الاشتراكى ، وهو مجتمع يفتقر إلى الثبات والسلاسة وقائم على عدد قليل من الأسس الراسخة ، أى مجتمع كان من الصعب تحقيقه - إذا أخذنا تجاربه مع الفاشية والحرب فى الاعتبار - بناء على التفاؤل الساذج ، بل ومن المستحيل تحقيقه بناء على الثورية الرومانسية.
(1981,p.407)

إن موقف مولر من بريخت لم يكن متسقًا بأى حال من الأحوال ، باستثناء أن بريخت كان بوضوح قوة أراد وجودها باستمرار. ففى عام ١٩٧٧ أعلن مولر أن اهتمامه الرئيسى ينصب على أعمال بريخت المبكرة - القطع المتشظية - خاصة فاتزر Fatzer والمسرحيات التعليمية (راجع Müller,1986,pp.54&25). وفى عام ١٩٧٧ أعلن مولر رفضه المبدأى للمسرحية التعليمية كما فهمها بريخت ، وكتب إلى راينر شتاينورج بقوله إنه من الأفضل استبعادها "حتى الزلزال القادم" (تجدها فى Stein-wegled,1978,p.232). وفى عام ١٩٨٦ أعلن مولر أن الصراع فى مسرحيته ماوزر ، وهى المسرحية التى تتخذ من مسرحية بريخت تطبيق الحد مجازًا لها ، يجب أن ينظر إليه فى سياق من الحرية المطلقة ،أى فى اللحظات الحاسمة للثورة الماضية. إذن ففى حين اقتضى الأمر ضرورة الاقتصاد فى العواطف فى السابق ؛ فإن هناك مجالاً الآن للتعامل مع العواطف ، بل إن هناك احتياجًا لـ"تثقيف العواطف" (Müller,1986,p.191). ومعارضة ماوزر بمسرحية آلية هاملت يمكن أن يوضح ما يقتضيه هذا الفارق.

أيًا ما كانت مآخذ مولر المبررة فإنه يظل واحدًا من كتاب ألمانيا الشرقية القلائل الذين يتفاعلون بشكل مثمر ونقدى مع "ميراث" المسرحية التعليمية. وباعتبارها مسرحية للمشاركين فيها فقط فإن المسرحية التعليمية تشير إلى الاتجاه الصحيح من وجهة نظره ، وذلك لأنها تفترض مقدمًا أن الفن ممارسة اجتماعية ،أى جهد تشاركى يؤدى

تدريجياً إلى محو الفوارق بين المنتجين والمستهلكين ، وإلى تحدى المفاهيم التقليدية للمسرح ،إن لم يكن تغييرها تماماً. ومن وجهة نظره فإن صعوبة النصوص المسرحية يدل على مثل هذه التغيرات ؛ لأن التجربة مع المواد الغريبة هى بالضبط ما يؤدى إلى إثارة الفكر (وهو شيء مختلف عن جفول العقل) طالما أن هذه المواد لا تثير أى آمال مزيفة إذا ما تم تقديمها باعتبارها مواداً يجب فهمها : "إن المرور بتجربة يكمن بالتأكيد فى اكتساب شيء لا يمكن تحويله مباشرة إلى مفاهيم مجردة" (Müller,1986, p.119). وبناء على ذلك فليس من الصعب أن نفهم (من وجهة النظر الشكلية وحدها ، دع عنك الحديث عن المحتوى) أن أى استخدام للأمثولة سوف يتعارض مع أغراضه.

التداخل مع بريخت : ماوزر

تمثل مسرحية ماوزر (١٩٧٦) الجزء الثالث فى ثلاثية من الأعمال التجريبية ، والجزآن الآخران هما فيلوكتيت Philoktet (1958-64) والثانية الأخوة هورياس Der Horatier (1968) ، والتى يستكشف فيها المؤلف استخدام مواد متنافرة مثل الأسطورة والتاريخ والنضال الثورى ، والوجه المكروه للثورة والقوة المضاعفة اللازمة للحفاظ عليها. مع مسرحية ماوزر يفتح مولر قضية راديكالية عن معنى التضحية : إنه لا يهاب الكشف عن عنف التجربة الفردية حين تسقط الذات فى حبال التغيرات التاريخية.

ومسرحية ماوزر هى نوع من تفكيك لمسرحية بريخت تطبيق الحد ، وهى المسرحية التى تناقش مشكلة الفرد فى إطار المجموع وليس مشكلة الفرد ضد المجموع كما يذكر كثيراً[٨]. إن "الرفيق الشاب" الذى يفسد نجاح الثورة هو عضو فى الكورس لكنه يخطو خطوة واحدة للأمام لكى يجسد دوره بأثر رجعى (وهو أسلوب يحافظ عليه مولر مع بطله . ومن وجهة نظر بريخت فلا يوجد شكل للفردانية الخالصة فى الوقت الذى يتم فيه إنزال الناس إلى مستوى السلعة : " إذا كان الحمالون أرخص من الأرز فيمكننى أن أشترى حمالاً" – ذلك هو رد التاجر على آلام الحمالين أثناء قيامهم بسحب قارب الأرز إلى أعالى النهر" (GW 2,p.649). إن المطلوب هو التوحد مع طبقة مقهورة

وليس مع فرد واحد من هذه الطبقة. وذلك هو جوهر الأمثولة : وما تتركه الأمثولة هو مشكلة الرعية فى مواجهة موت فرد ، سواء أكان هذا الفرد منتمياً إليها أم إلى أى مجموعة أخرى. وفى حين ركزت مسرحية بريخت عل الحاجة لظهور نوع جديد من الرعايا من قلب المجموع ، وفى حين أن أحد مهامها الواعية هو إظهار الحاجة لتغيير التاريخ حتى ولو على حساب الرعية ذاتها ، نجد أن موللر يركز على ثمن هذه التضحية وعلى كارثة الموت باعتباره حدثاً نهائيًا وحقيقيًا وليس مجرد حدث رمزى يؤدى إلى استمرار "حياة" الثورة. إن "موافقة" الفرد على موته هى موافقة أكثر غموضاً فى مسرحية موللر ، وذلك ما يؤدى إلى وجود مستوى جديد من التناقضات ؛ حيث يمكن اعتبار الموت نتيجة منطقية لفلسفة تعتمد القوة الزائدة التى لا تنفصل عن أى مشروع ثورى. إن هذه الإشكالية هى التى تحتل مركز مسرحية ماوزر ، وهو الاسم الذى يشير إلى المسدس الذى يغير الإنسان الذى يستخدمه فى القتل.

شأن مسرحية بريخت تطبيق الحد فإن مسرحية ماوزر تتخذ شكل المحاكمة ، التى تستعاد جزئيًا ، وتستخدم الكورس ، كما تستخدم وظائفا وليس شخصيات درامية ، وتعتمد على "وقائع" يتم تضخيمها – والنص يتكون من أربع عشرة صفحة من الشعر غير المقفى مع الاعتماد على ما يشبه التوقيع الذى يكرر مفاتيح معينة. و(أ) هو الجلاد المحترف للثورة ، وعليه أن يقتل الجلاد السابق (ب) لأنه سمح للتعاطف بالتداخل فى واجباته. ويظهر (ب) فى مشهد استرجاعى قصير ليدافع عن قضيته ليقول : "لماذا القتل ولماذا الموت / حين يكون الثوار هم ثمن الثورة / وثمن الحرية هو هؤلاء الذين يجب تحريرهم" (Müller,1978a,p.59). هنا تنتاب (أ) بعض الشكوك وإن كانت من طبيعة مختلفة : إنه يتخوف من أن يتحول إلى آلة قتل ، لكن هيئة التحكيم لن تسمح له بالتخلى عن وظيفته ، مشيرة إلى أنه لا شىء إنسانياً يمكن أن يزدهر "حتى تنتصر الثورة انتصاراً نهائيًا" (p.63). هذا الموقف البريختى المحض هو بالضبط ما يتم تحديه ، كما سنرى. فبينما يواصل (أ) مهمته فإنه يكتشف أنه بدلا من القتل الآلى فإنه يخسر نفسه فى نشوة مترتبة على القتل ، حين يضبط نفسه ، وفقاً لما يقوله ، يطلق الرصاص "مرة بعد مرة / خلال الجلد المتفجر صوب / اللحم والعظام المتكسرة". وعلى ذلك يعلق

الكورس قائلاً "إنه لم يتوقف عن الصراخ / بصوت الإنسان وهو يفترس الإنسان / عندئذ عرفنا أن عمله قد قضى عليه" (pp.64-5). لذلك السبب فإنه غير قادر على اتباع نظرية الحزب ، وهى أن "مهمة" القتل هى مهمة "دموية ولا نظير لها / ولكن يجب القيام بها كأى مهمة أخرى / عن طريق إنسان أو آخر"(p.65). ولأن هذه السقطة تنبئ عن انعدام الوعى بما يتضمنه هدف الثورة فإن الحزب يأمر بإطلاق النار عليه باعتباره واحداً من "أعداء الثورة" (p.68)، ويموت الرجل وهو ينادى بموت هؤلاء الأعداء. إن موقفه ، على عكس موقف "الرفيق الشاب" فى مسرحية بريخت ، يظل غامضًا ، ولكى نقيِّم أين يضع نفسه ،أى ما إذا كان يرفض أو يوافق ، فعلى المرء أن يحدد موقفه الشخصى ، وهذا هدف متروك للمتفرجين.

بينما يتكون تعليم "الرفيق الشاب" عند بريخت من رؤية نتائج خيانته للثورة فإن (أ) يمتلك قدرة على النفاذ إلى مجريات الثورة التى تؤدى إلى خيانة الناس الذين يقومون بها. وفى مسرحية موللر فإن التوتر الديالكتيكى يقوم بين هدف الثورة المعلن ولا إنسانية الفرد الناتجة عن عملية القتل الجماعى. بذلك لم تعد القضية هى القول بأن الإنسانى يمكن فقط أن يتحقق كنتيجة نهائية للثورة. إن موللر يتجاهل موت "الرفيق الشاب" البرىء ، ويركز بدلاً من ذلك على المقاتل العسكرى المشارك الذى أقدم على القتل بالطرق الخاطئة : إما بالقتل كما لو كان إنسانًا آليًا وإما كشخص مسعور تنتابه نشوة القتل. وكلا الطريقتين غير مقبولة للحزب طالما أنهما يعنيان فقدان الوعى الثورى : "لقد استولى عليك عملك / يجب أن تختفى من على ظهر الأرض"(p.66). وهذا الحكم الجائر ممهد له من البداية عن طريق تكرار توقيعى لفظى لعبارة : إن الغايات تبرر الوسائل ،إن علينا مع ذلك أن نقتلع الحشائش لكى نحتفظ بخضرتها" (pp.55,59-60,65,68) ومع ذلك فهناك وعى مستمر ، يتم تجسيده مسرحيا عبر تغير وعى (أ) ، بالطبيعة الإرهابية للوضع الثورى.

يكمن المنحى الجمالى للمسرحية فى التجسيد الخارجى لوعى (أ) الداخلى ، وهو ما تمثل فى نفى التاريخية عن النص عبر غياب الحبكة وتطور الشخصية ، وعبر تقديم

القضية بلا زمنية وبشكل دائرى ، أى باعتبارها مشكلة تعاود الظهور فى أى جهد ثورى. وعلى العكس من بريخت فإن هدف موللر ليس تعليم المتفرجين ،مع الإحالة إلى لحظة تاريخية معينة بغرض تعليم صيغة السلوك المناسبة لهذه اللحظة التاريخية. إن هدفه بالأحرى هو تنبيه المتفرج إلى العنف المصاحب للتجربة الفردية عن طريق الإشارة إلى معنى فقدان ذاتيتهم. ولتحقيق هذا الغرض فإن موللر يستنفر متعمداً إحساساً بالصدفة. ففى هامش ملحق بمسرحية ماوزر يبرر موللر جماليات العنف قائلاً إن اللجوء إلى هذا الحد المتطرف ليس مقصوداً كموضوع فى حد ذاته ، ولكن كمثال قادر على اختراق حدود الاعتيادية اليومية. وبناء على هذا فإن موللر ينكر على المتفرجين راحة التسامى التى تعرض عليهم عبر جماليات الكوميديا أو التراجيديا التقليدية. وبدلاً من أن يخدم الموت وظيفة مفارقة فإنه يقدم بالأحرى باعتباره وظيفة للحياة ، أى باعتباره إنتاجاً للتنظيم الجمعى ، وبالتالى فهو يحض على تنظيم الجموع :

وبذلك يمكن لشىء أن يحدث يجب أن يذهب والخوف أول
أشكال الأمل والرعب أول مظاهر الكشف عن الجديد. (pp.68-9)

ورغم ذلك كله فإن موللر ليس ملتزماً بتغيير العالم ، وهو مشروع بريخت ، بل بالأحرى بتقديم فهم تاريخى عام للطبيعة الدائرية للقتل الثورى ، أى للموت كشكل منظم من أشكال العمل. إنه يوفر مادة للاستخدام بالمعنى البريختى (Gebrauchmaterial) ولكن دون إرشاد المتفرجين إلى طريقة استخدمها. ومع ذلك فإن نتائج "الإرهاب" لا مهرب منها ، وتحطيم الجسد هو شىء يتكرر إجبارياً.

تعليم ما لا يمكن تعليمه : آلية هاملت

تدور مسرحية آلية هاملت حول تمرد الجسد حين يتعرض لتهديد العنف والتحطيم ، ولكن هذا التمرد يتجاوز مرحلة إمكانية التواصل عن طريق الأشكال المنطقية للغة. إنها نص "تذوب فيه الذات الكاتبة إلى سلسلة من الهويات سرعان

ما تتضغم فى بعضها البعض : شكسبير ، أوفيليا ، هاملت ، أب ، أم ، عاهرة ، ابن ، متمردون ، حكام (Schulz,1980,p.149). والمسرحية نفسها قصيرة ، بل أقصر من ماوزر ؛ حيث تتكون من تسع صفحات فقط. والنص ينتج سلسلة من الصور الإيهامية الصحيحة ، وهو يطرح سؤالاً عما يمكن أن يفعله نص بمثل هذه المواصفات مع المسرح كما نعرفه. إنه نص يصعب تجسيده حقيقة ، وهو شيء يسعد موللر ؛ لأنه مقتنع بأن هدف الأدب هو تنظيم المقاومة ضد المسرح : فقط فى حالة ما إذا كان من الصعب تجهيز النص لكى يناسب المسرح فى وضعه الحالى فالأكثر احتمالاً. إنه سيكون مفيداً للمسرح ، بل ومثيراً" (Müller,1986,p.18).

إن التوتر الناشئ بين الصور المرئية واللغة فى المسرحية هو الشيء المثير والمثمر ، لكنه توتر يتطلب طريقة جديدة فى التجسيد المسرحى. وهدفى هنا هو ربط موللر بتقاليد التجسيد المسرحى التى تزامنت مع إبداعاته المتأخرة ، بدلاً من النظر فى نص آلية هاملت فى حد ذاته باعتبارها مسرحية تحتل مكاناً خاصاً فى مجمل أعماله. لقد أظهر موللر اهتماماً شديداً بعناصر العرض المسرحى فى المسرح المعاصر وخاصة فى أعمال ريتشارد فورمان Richard Forman وروبرت ويلسون Robert Wilson ، جنباً إلى جنب مع أعمال جيرزى جروتوفسكى Jerzy Grotowski وأنطونان آرتو Antonin Artaud الذين خرجوا جميعًا من عباءته. وفى عام ١٩٨٤ تعاون موللر مع ويلسون فى الجزء الثانى من الإنتاج الضخم لمسرحية ويلسون حروب أهلية Civil Wars التى قدمت فى كولون ، وفيه أبدع موللر أجزاء من الدراما واختار أجزاء أخرى من الأدب العالمى(٩).

تعتمد أعمال ويلسون على الرسم والمعمار والرقص ، وهو يستقى مجموعة كبيرة من الأبنية الشكلية من خلال المزاوجة بين هذه الفنون. وهو يقوم بالتأليف والإخراج وتصميم الديكور والتمثيل فى نفس الوقت ، ويظهر فى هذه الأعمال تغيرات راديكالية فى التجسيد المسرحى بسبب الطول غير المسبوق لعروضه من ناحية ، وهى أحياناً ما تستغرق اثنتى عشرة ساعة ، ويمكن حضورها بشكل متقطع خلال أى لحظة من الليل غالبًا. والعناصر اللغوية فى هذه الأعمال غالبًا ما تعتمد على المونولوج وليس على

الديالوج (الحوار) : وهو يستعين بممثلين محترفين وغير محترفين كوسائط لمقولاته الجماعية الدالة ، ويستعين خاصة بمنشد شاب التقطه من الشارع واحتضنه فى منزله. و"النص" غالبًا ما يكون نتيجة لجهد جماعى للمشاركين فى العمل ، كما أنه يتطلب جهداً جماعياً من جانب المتفرجين ؛ فمسرحه دائمًا ما ينتج تفاعلاً متواصلاً بين العناصر المرئية واللغوية والمسموعة ، وهو التفاعل الذى يخلق إشكالية فى علاقة الصورة باللغة ، كما تتحدى المشاهدين فى شغل أى مساحة تتاح أمام تخيلاتهم. وويلسون يفضل عدم مخاطبة المتفرج مباشرة ، معلنًا أنه لا يمكنه أن يتحمل مسرحًا "فاشيا" أى المسرح الذى يبالغ فى اعتماده على" المواجهة والانهماك" : إننى أحب المساحات الكبيرة ، كما أننى أرغب فى أن تتاح للمتفرج مساحة مناسبة لكى يتفاعل مع خواطره وأفكاره ، أى مع الأفكار الداخلية التى تتشابه مع المطروح على خشبة المسرح(١٠).

هـذا بالضبط ما جـذب مـوللر إلـى أعمال ويلسون ، بعد فترة من سوء الفهم. إن ما يعجب موللر وما يأسره هو رفض ويلسون الإقدام على مجرد التفسير :

> **هناك نص ، وهو ما يتم تقديمه ، لكنه نص لا يتم تقييمه ولا تلوينه ولا تفسيره. النص موجود، وبالنسق نفسه ، هناك صورة ، لكن الصورة لا يتم تفسيرها أيضا. إنها موجودة فقط. ثم إن هناك ضوضاء ، وهى أيضا موجودة كما أنها غير مفسرة. إننى أعتبر ذلك مهمًا. إنه مسرح ذو مفهوم ديمقراطى. إن التفسير هو عمل المتفرج ، ولا يجوز يحدث على خشبة المسرح. ويجب ألا يعاق المتفرج عن هذا العمل. فذلك نمط استهلاكى ... مسرح رأسمالى.** (Müller & Ortolani,1985,P.91)

انضم ويلسون إلى موللر بسبب آلية هاملت خلال عام ١٩٨٦ . وقد تم عرض المسرحية الأول فى نيويورك والثانى فى هامبورج ، كما أنتجت المسرحية فى لندن فى نوفمبر ١٩٨٧(١١). وطالما أن عرض هامبورج قد تم بثه تليفزيونيا ، وبالتالى يمكن تسجيله بالفيديو ، بل وتثبيته ، فإنه من الممكن مناقشة المسرحية من خلال هذا العرض

بالتحديد. إن بعض المؤثرات المرئية ، مثل تغيير بؤرة الصورة من اللقطة المقربة لأفراد بعينهم إلى اللقطات العامة للمجموعات ، قد لا تكون مرتبطة بالتنفيذ على المسرح ، لكن من الواضح أن خشبة المسرح قادرة على استيعاب مؤثرات جمالية متباينة لا يمكن للكاميرا أن تحتويها. إن ما يعادل المؤثر الحسى يكون أعظم إذا ما تعلق الأمر بظاهرة صوتية. وما يثير بشأن هذا العرض بشكل عام ، سواء أكان على المسرح أم على الشريط ، هو الطريقة التى يتم بها تحويل نص قصير ، يتكون من خمسة مشاهد قصيرة غير متساوية ، إلى جلسة تستغرق ما يزيد عن ساعتين. وأهم ملامح هذا العرض هو التكرار الحرفى لمجموعة من الحركات فى مشهد بعد الآخر ، وبالتالى فإن الحركة التى تبدأ اعتباطيًا تتحول إلى نموذج حركى متوقع ، كما أنه يوضع فى سياق مختلف فى كل مشهد على يدى مولر. وقد اكتسبت هذه الحركة المكررة قوة خاصة عن طريق حيلة تغيير منظور خشبة المسرح لكل مشهد : فكل شىء على خشبة المسرح يتم تحريكه تسعين درجة مع اتجاه عقارب الساعة. وبالضرورة فإن الشخصيات المثالية أو السلطوية أو المنسحبة مرضياً هى شخصيات تتفاعل مع بعضًا البعض فى هذا الإطار الشعائرى.

إن أكثر ما يثير فى مشاهدة هذا العرض والاستماع إليه ، بدلاً من قراءته ، هو إضفاء التمسرح على المساحة من خلال الإضاءة والصوت ، والصوت على الأخص. وفيما نجد أن مسرح بينا باوش الراقص يعتمد على الإفساد المستمر للمركزية لأى شىء مرئى على المسرح ، وبالتالى كان المشاهد يفتقد دائمًا ما يجرى فى مكان آخر منه ، نجد أن تجسيد ويلسون لهذا النص يضاعف من هذا التأثير المقلق عن طريق الإفساد المستمر لمركزية الصوت. فهناك كولاج مستديم من مصادر ضوضاء مختلفة – مثل صوت طقطقة متكررة وقرعات متناثرة ونغم قصير مكرور وقفزات متباينة الألوان يتم عزفها بالمخالفة للنوتة على البيانو – وبعض هذه المصادر هو نوع من اللاتوافق مع كل من المؤثرات الضوئية والكلمات المنطوقة ، أو بالأحرى قلّة الكلمات المنطوقة. فالنغم يستنفر الإحساس بخيبة السحر الرومانسى ، والضوضاء تستنفر احتمالات الطبيعة غير الإنسانية سواء داخل أو خارج الذات. إن رتابة كل هذه الأصوات تنتج تأثيرا

يشبه تأثير القفزات المتقطعة وتعيد الاهتمام بهم (وهذا فى حد ذاته يحتوى على تأثير عام مقلق) بطريقة لا تحدث فى مسرح بريخت.

لم يجرب بريخت مع مواد "لادالة" ، لأن إبعاد المتفرج عن الواقع لم يكن جزءًا من مشروعه ، بل كان هدفه دفع المتفرج / المتفرجة للتعرف عليه وتغييره. وما فعله المسرح التجريبى منذ آرتو حتى الآن هو اللعب مع تشكيل المساحات الذاتية بغرض الهجوم على الترميز الذى حدث للغة ، وذلك لإفساده. لقد أصبح بالإمكان دفع الجسد للكلام عن طريق "تفريغ" (فونيمات) مكونات اللغة من وظائفها . . . أو عن طريق إعادة تشكيل دلالات هذه المكونات بشكل يؤدى إلى خلق نص صوتى :

> **هذا المنهج يؤدى بداية إلى تجربة فصم التصور : فالاستماع إلى الصوت / المؤثر الصوتى يمكن أن يعنى فقدان الاستماع إلى الصوت / اللغة ، أى استيعاب المعنى. كما أن الاستماع إلى الصوت / اللغة يمكن أن يحدث على حساب فهم الصوت. وبنفس الطريقة فإن الاهتمام الذى يبديه المرء بالصوت ينقص من الاهتمام الذى يبذله المرء لاستيعاب المرئيات. بعد هذا الفصم الذى يشبه المرحلة السلفية للذات ؛ فإن تلقى الصوت – الصورة – اللغة لابد من أن يتم عند كل مستمع / متفرج ، وبالضرورة داخل الصفة المميزة لكل منهم وفقًا لعلاقته الفردية باللغة المسموعة – المرئية.** (Finter,1983,P.512)

إن إفساد مكونات اللغة هو وسيلة قوية ومبتكرة لقلقلة النظام الحاكم. وهذا فى حد ذاته يذهب أبعد من مؤثرات بريخت التغريبية ،كما أنه مختلف راديكاليًا عنهم : ففى حين عمل بريخت على تقويض الأنظمة الموجودة للغة فإن مولر يقوض الإجراءات التى تكسب اللغة معناها. وبهذا الشكل يمكن أن يصبح مسرح ويلسون ومولر وسيطًا فى علاقة المتفرج باللغة.

مع ذلك فإن التقنيات الشكلية ليست هدفا فى حد ذاتها فى مسرحية آلية هاملت ، لكنها تشير إلى المحتوى السياسى ، تماما كما فى مسرح بريخت. وهناك عنصر من

عناصر الموضوع يجرى فى آلية هاملت لا يكتسب اسمه ممن سبقه بدون غرض معين ، وسوف أنتقل الآن للنظر فى علاقة هذه الموضوعات بالوسيلة الراديكالية لتجسيدهم.

إن هاملت مولر هو المثقف وقد أفلس ،أى وقد حرم من وظيفته كناقد ومتنبئ. ففى المشهد الأول يعلن من البداية : "لقد كنت هاملت. لقد وقفت على الشاطئ وتكلمت مع العبد بلاه بلاه BLA BLA، وخلفى أنقاض أوروبا" (Müller,1978a,p.89). وفى المشهد الثالث يبدى هاملت رغبته فى أن يتحول إلى امرأة ، وأن يرتدى ملابس أوفيليا. وفى المشهد الرابع يتوقف عن الظهور كهاملت ولكن كلاعب هاملت (p.93).إن هاملت مولر ملىء بالغثيان. فهو يفضل الخروج من التاريخ شأن بطل شكسبير (العصر مختل ، ياللعنة / على أننى ولدت لكى أقومه)(١٢). ورغبته فى الانسحاب من التاريخ تعمل كمجاز لرغبة هاملت فى ارتكاب المحرمات ، محولاً إياها إلى إيماءة كبرى تعبر عن رغبة حارة فى الهروب إلى مجال لا زمنى ، خالٍ من القهر. إنه يتعارج هنا وهناك ، فى زى "ملاك الجحيم" ومن وقت لآخر يقص قصصه راكعًا على ركبته من خلال بوليفونية أصوات ، بعضها مكبَّر وبعضها عادى ، مما يحدث تأثيراً كتأثير السماعة المزدوجة. أكون أو لا أكون آلة ، هذا هو السؤال. فمن جهة هناك غثيان القتل ،"أنا لا أريد أن أقتل بعد ذلك" : ومن جهة أخرى هناك طريق الخروج ، أى التحول إلى آلة (شأن (أ) فى مسرحية ماوزر) ،"أريد أن أكون آلة. أذرعا لتجذب الأرجل للسير لا ألم لا أفكار" (1978a,P.96). ومع ذلك فمعنى أن يكون المرء فى وضع يعتبر فيه هذه الحلول حلولا بديلة أنها خيانة ، أو فشل للالتزام ، كما يعرف هاملت – اللاعب : "أنا شخص متميز ، غثيانى / متميز" (Ibid) ، وهو يمزق صورة لهاينر مولر ، مؤلف آلية هاملت.

إن فشل هاملت فى أن يكون ذاتًا ثورية يتم معارضته برفض أوفيليا أن تبقى ضحية مثيرة للشفقة لقهر الرجل. إن جوهرها الثورى يكمن فى تجربة القهر التى تحدد الذات الثورية بشكل عام والمرأة بشكل خاص. لذلك فإنها تتحول إلى نموذج لقوى الفوضى والرفض التى تنتج عنها مثل هذه المواقف. ومع ذلك فإنها ، للسخرية ، قعيدة كرسى متحرك ؛ أى آلية فى رغبتها فى الانتقام ،تتحرك مترجرجة كالروبوت ؛ تنبش

رأسها بجنون ، تكون أحيانًا كالحضور الغائم وأحيانًا أخرى بارزة الحضور – عينان محملقتان وفم فاغر بلا أسنان تقريبًا وشعر رمادى خشن ينثر ذرات من الغبار وصوت صادر من مكان غريب يعلن عن دورها الجديد إلكترا ، باحثة عن الانتقام : "إن إلكترا هى التى تتكلم. فى قلب الظلام. تحت شمس التعذيب. إلى عواصم العالم. باسم الضحايا" (P.97). وبرغم أنها تُلف فى النهاية فى أربطة تلفها من الرأس إلى القدم إلا أنها تتبنى الموقف الثورى المناقض لموقف هاملت الرجعى ، أى كامرأة تملؤها الكراهية بعد أن تحررت من القهر الواقع عليها. والفارق بين الاثنين ليس واضحًا تمام الوضوح طالما أن الآخرين هم الذين ينطقون دوريهما جنبًا إلى جنب مع ما يقولانه. وهناك لغتان تبرزان بوضوح : الأولى لغة خطابية مسرحية تلقيها الشخصيات على المسرح ، لكنها لا تصدر أبداً عن أوفيليا فى مقعدها ، والأخرى لغة متقطعة ، لاهثة ، متمتمة ، وكأنها صدى متقطع للأولى : تقلد وتهدم نطقها الواضح. وفى كلا اللغتين ، الفصيحة والبدائية ترفض إلكترا / أوفيليا التضحية بنفسها ؛ ترفض وظيفتها الأنثوية فى حمل وتربية الأطفال ، ودورها كموضوع للجنس ، وتعلن انحيازها الثورى ، متخذة موقف الإرهابى : "فلتسقط متعة الاستسلام. المجد للكراهية والاحتقار والتمرد والموت. حين تدخل إلى حجرات نومكم حاملة سكين الجزار فسوف تعرفون الحقيقة" (P.97). تلك هى الكلمات النهائية (باستثناء بعض الإرشادات المسرحية التى يتم نطقها طوال المسرحية) ، وهى كلمات تنبئ عن نقلة تدل على التناقض بين قولة هاملت الأولى بلاه بلاه إلى رفض أوفيليا / إلكترا لهذه الكلمة عبر صمتها الحافل بالكراهية.

إن المشاهد الخمسة التى تكون هذه المسرحية – فى محاكاة ساخرة لدراما الفصول الخمسة التقليدية – تنقسم بدقة بفاصل مثير . فالمشهد الثالث عبارة عن فيلم – فاصل عنوانه "شيرزو" ، ويحمل مقولة "جامعة الموتى". وهو يتكون من تابلوه حافل بالألوان للأبطال المشاركين (وهم بلا أسماء فى النص) بما فى ذلك هاملت وأوفيليا ، وهو مصور كمشهد ساكن تقريبًا ، تصحبه حركة بسيطة أحيانًا ، لكنها حركة مهمة. وبما أن المشهد مصور بألوان واضحة ، ويسيطر عليه صوت يغنى أغنية ألمانية واعية ، على نغمات بيانو قوية ، فإنه يمثل نقيضًا قويًا للمناظر الأخرى المعتمدة على الألوان

البيضاء والرمادية والسوداء ، مع الأصوات غير المنتظمة التى تظهر فيها. وفى النهاية يسقط التابلوه كاملاً فى ألسنة النار المتقدة. والنص المكتوب لهذا المشهد يظهر فى شكل سلسلة من العناوين الفرعية :

جامعة الموتى. يهمسون ويثغون. من مقابرهم (منابر) يقذف الفلاسفة الموتى بكتبهم نحو هاملت. مجموعة (باليه) النسوة الموتى. المرأة المتدلية من الحبل. المرأة ذات الشرايين المفتوحة ، إلى آخره. هاملت ينظر إليهم بطريقة من يزور متحفا (مسرحا). (p.92)

والتأثير الشكلانى لهذا المشهد تأثير باهر ،إنه صورة لفظائع التاريخ ، هى صورة يبرزها إضفاء المثالية على الذين نجوا منها ؛ ففى لحظة معينة نرى هناك المجموعة الساكنة التى لا تغير موضعها ، والتى تتحول لفترة قصيرة إلى فرقة من الغوريللا ؛ إنهم تعبير عن فشل التراتب الاجتماعى الذى لم تعد تدعمه الثقافة القديمة.

إن العلاقة المميزة لهذا العرض المسرحى إنه لا يقدم الصمت إلا نادراً ، وذلك بسبب خلفية الضوضاء المستمرة والمقلقة. وفى النصف الثانى من المسرحية يضاف إلى تلك الضوضاء بعض الصرخات الإيقاعية وصرخات الذعر (التى تعرف باسم "الأغانى – الصرخات" فى لغة العرض المسرحى) ، ومحاولات تقيؤ ، وأنّات ، وبكاء متقطع ، وهمسات ، وفى النهاية شذرات مفاجئة من لحن شعبى يدوّى عالياً بشكل صادم للصمت الذى يتم تجسيده قرب النهاية. وبرغم أن ذلك كله يسبب الصدمة ، فإنه يؤدى وظيفة معينة من المحاكاة الساخرة ، وهى المحاكاة الواضحة من البداية ، وخاصة من خلال الحضور الدائم لثلاثة من النسوة ، يجلسن معتدلات إلى مائدة وعلى وجوههن تعبيرات الجنون ، مع يد واحدة تنبش بإيقاع ثابت ، أو تنزع شعيرات الرأس ، بينما ترقد اليد الثانية على المائدة ، وكل ذلك فى حركة متوافقة منضبطة.

لقد قال موللر "إذا لم تستطع أن تفهم آلية هاملت باعتبارها كوميديا ، فلن تخرج بأى شىء من هذه المسرحية" (Müller,1986,p.115). وقد نستطيع استخلاص عناصر الكوميديا من هذه المسرحية بالطريقة التى استخدمت بها أهداف بريخت وسُخر منها

عبر المسرحية ، مثل فظاعة "الانحشار" فى التاريخ. والدلالات موجودة فى النص المكتوب ، وذلك من خلال بوليفونية الأصوات التى تفكك التراجيديا البرجوازية العظيمة بكل امتيازاتها ، وفى البلورة الساخرة لموضوعات الماضى العظيمة. وهناك تناص راديكالى يحل محل الحوار ويفتح الباب واسعًا أمام الكوميديا. وفى هذا العرض هناك محاكاة ساخرة لكيفية إضفاء المادية على التاريخ ، وذلك من خلال النسوة الثلاث البشعات ، اللائى يشبهن ساحرات اليوم الآخر ، واللائى لا يملكن أية نبوءات. إنهن أكثر من أن يكنَّ مجرد نماذج لإضفاء المادية على دنيا الأشياء ، للبيروقراطية والاقتصاد : فإضفاء المادية يتم فعله داخليا (عكس إيماءة بريخت الاجتماعية الخارجية) ، وهى تحدث داخل رءوسهن. إن هناك جوًا من التنكرية حول النسوة الثلاث باعتبارهن شيئًا ما ، بصبغات وجوههن الثقيلة ، وكلهن يوافقن تلقائيا على كينونة هذا الشىء. إن التناقضات الواضحة فى مظهرهن وسلوكهن لا يتم التعبير عنها بوعى عن طريق الأمثولة. ففى حين يهاجم بريخت وهو فى تمام وعيه فإن موللر يهدم من خلال اللاوعى ، فى حالتنا هنا عن طريق إفساد صورة المتفرج عن ذاته بواسطة الآلية الداخلية الممتدة لتلك الشخصيات المجنونة الفائقة الذاتية ، المليئة بالصراحة غير الفعالة ، اللائى يؤدين مهام لا جدوى منها. إن الرعب والتسامى المفترض فيهن باعتبارهن شخصيات ملكية شريرة يقف فى موقف التناقض الكوميدى مع نبشهن الفارغ. إنهن نماذج غامضة لأشياء فى النفس تقوم بالتحكم فينا ؛ فعنصر التغريب يوجد هنا عند مستوى النفس. وبدلاً من الحكم على مجموعة من المعتقدات الفصيحة بالسخافة ، كما يفعل بريخت فإن موللر يكشف صورة المتفرج عن ذاته ويغزوها، فيما يضحك المتفرج بصعوبة على ما يحدث.

إن موللر متشائم فيما يتعلق بالتاريخ. إنه يحول هاملت إلى عمل معاصر يتسق مع عصرنا : إن استسهال المعاناة يعد ترفا. ومثل بريخت فإن موللر محطم أيقونات ، لكنه يقوم بما هو أكثر من مهاجمة الرموز الكبرى للعالم البرجوازى : إنه يتوجه إلى تركيبة الذات البرجوازية نفسها. لقد شن بريخت هجومًا شرسًا على التوجهات الناتجة عن نظام بعينه ، لكن موللر لا يستخدم ديالكتيكات بريخت بل يستخدمها كمجاز. إنه يتعمق إلى مكونات الذات ؛ ليس إلى المتناقضات الاقتصادية ، ولكن إلى تناقضات بناء

النفس (التى شغلت بريخت فى مسرحياته المبكرة). وتلك قيمة عنصر الصدمة فى مسرحية آلية هاملت.

كان بريخت يحاول بلورة مفهوم التطور التاريخى فى المستوى العام ،لكن موللر يحاول بلورته فى المستوى الخاص. إن الذات كائن اجتماعى ؛ لأن ما هو اجتماعى يكمن داخلها ،لكن الجسد ليس هو الذات الناتجة عن هذا. وخطاب موللر البوليفونى يوضح أن الجسد مجرد إمكانية حدوث للمادة ، أو أنه المادة الخام التى تصنع منها الأنا. وهو يظهر بفظاعة تلك الفوضى التى تنتج حين تخطئ أدوات صنع الذات ،أى الآلة ، فتغرق كل عناصر الذات غير المعرَّفة النظام كله وتملأ الدنيا كلها بالضوضاء. إن ذلك توضيح متشائم طالما أن موللر يؤكد أن تلك الخطوات ليست ثورية بالضرورة : إن غثيان هملت – اللاعب يوضح أن صيغ رد الفعل ضد النظام هى فى الغالب أشكال للنظام ، بمعنى أن أشكالاً بعينها من الثورة هى أشكال برجوازية فى حد ذاتها. مع موللر يتعرف المرء على بعض العناصر التيتنتج ما هو حقيقى ، أى ذلك الذى ينتج الكوارث الممكنة الحدوث اعتباطا ، بأى شكل إذن هو مسرح سياسى ؟

إن خطاب موللر البوليفونى يقف مناقضًا لعقلانية التنوير ، أى ليوتوبيا الثورة القديمة ولتفاؤل الشيوعية الماركسية. إنه يقدم مسرحًا يجسد الأحوال "الحقيقة" للذات (مخاوفها وخيالاتها) فى مقابل الأحوال "الزائفة" للتاريخ ،بما فى ذلك تاريخ الأدب وأعماله المتميزة الكبرى التى تعمل "كشريك" للسلطة الحاكمة. إنه يقول : "أنا لا أستطيع إبعاد السياسة عن قضية ما بعد الحداثة" ؛ لأن الظرف "مابعد" فى حد ذاته يدل من وجهة نظره على تقسيم تاريخ الثقافة لدرجة أنه يتحول إلى استعارة لسيطرة الصفوة والسلطة ؛ فطالما هناك قهر فى العالم فإن ثورة المقهورين يجب أن تكون هى الموضوع ، وذلك يتضمن "الثقافات الأخرى" (Müller,1979,p.1). وإذا ما قال المرء عن مسرحه أنه مسرح "ما بعد حداثى" فإن ذلك يعادل من وجهة نظره تعريف مسرحه من خلال مقولات الجماليات التقليدية. ومع ذلك فإنه إذا كان ما بعد الحديث يقدم نوعًا من أنواع مقاومة صناعة الثقافة ، أى ذلك الإحساس بالشوشرة أو بالصدمة الذى اعتبره

كلا من ليوتار (pp.95-6) وموللر شرطًا سابقًا لأى تغيير ، فإن "تجريب" موللر الراديكالى (وفقًا لليوتار) فى مواجهة فنون العرض يوفى بشروط المسرح السياسى وهى الإيقاظ الخشن للمتفرج على بداية أكثر فوضوية على ما يجب القيام به. ففى حين ظن بريخت أنه كان يعلّم ما يمكن تعليمه فإن موللر يعلم ما لا يمكن تعليمه ، أى دفع المتفرج لمواجهة الطبيعة الحدّية للمصادفة فى التاريخ وفى الجسد.

الهوامش

(١) راجع Servos & Weigelt، 1984 للحصول على بيوجرافيا وعرض مصور جامع لما كتب بالإنجليزية عن أعمال باوش ، وراجع أيضا (Hanraths & Winkels(eds، 1984 للحصول على مجموعة من المقالات بالألمانية عن أعمالها.

(٢) يبدو أن إضفاء سمة التمسرح على الطفولة عند باوش يوضح رأى چان بودلير أن "النساء والأطفال والحيوانات – ويجب ألاّ نخاف من وضعهم فى سياق واحد – ليس لديهم وعى ذاتى ، بل لديهم نوع من الحس الموضوعى الساخر بأن الفصيلة التى وضعوا فيها لا وجود لها . وهذا الإحساس يسمح لهم ، فى أى لحظة ، باستخدام إستراتيچية مزدوجة" (1987pp.97- 8). ويواصل بودلير الحديث عن تعريف تلك الإستراتيچية المزدوجة بأنها إستراتيچية يتمكن بواسطتها الطفل من تقديم نفسه كموضوع محمى ومعروف ومقدر له أن يكون طفلاً للوظيفة التعليمية ؛ وفى الوقت نفسه فإنه يقاتل بنوع من الندية. فى مرحلة ما يعلم الطفل أنه ليس طفلاً ، لكن البالغين لا يعرفون ذلك. ذلك هو السر. (pp. 96-7). ومسرح بينا باوش متخصص فى اكتشاف إستراتيچيات وأسرار الطفل / البالغ.

(٣) راجع على سبيل المثال كلاً من :

Schivelbusch,1974،Fehervary,1976;Bathryck & Huyssen،1976;Case،1983;Müller & Heinitz,1984.

(٤) انظر Müller,1980,pp.134-5 وانظر أيضا "ارفضها لتحصل عليها" Girshausen,1981.

(٥) راجع الدراستين القيمتين : Schulz،1984،Wieghaus، 1980 للحصول على المعلومات الكاملة فى اللغة الإنجليزية ، وراجع Teraoka،.1985.

(٦) لتقدير استقبال موللر راجع Silberman،.1980.

(٧) راجع Mangel & Wieghaus، 1982التى اعتمدت عليها فى صورة وضع موللر السياسى هنا.

(٨) للتعرف على وجهة نظر مؤيدة للرأى الأخير ، وهو الرأى المناقض الوضع الاعتيادى للنظر إلى قبول الرفيق الشاب لمصيره وكأنه طاعة لخط الحزب ، راجع Schivelbusch، 1974 الذى يرى أن بريخت وموللر هما كُتّاب "تراجيديات متفائلة"، أى أنهما يسجلان لحظة إنسانية حقيقة لم تحدث بعد.

(٩) راجع Merschmeier،Theater Heute،3،1984، pp.22-6 وتعليقات روبرت ويلسون المتناثرة فى مقال ميرشماير.

(١٠) فى مقال Peter Friedl (Theater,1981,pp.77-82) يناقش ويلسون مشكلة العثور على لغة قادرة على التعبير عن ظلال العاطفة ، وهى اللغة التى لا توجد إلا بين السطور. وهو يربط بين ما يحدث فى عمله والتجربة التى حدثت له فى أمريكا فى الستينيات. لقد قابل هناك طبيبًا نفسيًا قام بعمل ٣٠٠ فيلم عن نسوة يتحدثن عمدا لأطفالهن الباكين. وحين تم عرض الأفلام بالسرعة البطيئة - ٢٤ لقطة فى الثانية - ظهر هناك ما هو أكثر من أم تهدئ طفلاً. لقد أظهرت المشاهد الأصلية الأم وهى ترمى بنفسها إلى طفلها بينما يدافع الطفل عن نفسه. ثم أظهرت المشاهد الإضافية مجموعة من مواقف الأم ، المواقف التى تكشف العواطف المركبة بين الأم والطفل. لقد أحست الأم ، حين عرض الفيلم ، بالرعب وقالت إنها كانت تحب طفلها ، ولم تُرِد إلا تهدئته (pp.79-86).

إن ويلسون يعمل انطلاقا من فرضية أنه لا يوجد نص (أو إيماءة) يستطيع التعبير عن شيء بشكل كامل ودقيق. وبالتالى فإنه يحاول خلق الظروف التى تساعد المتفرج على ممارسة حريته فى التعبير عن رد الفعل.

(١١) راجع Henning Rischbieter,Theater Heute,1986,pp.2-5 للتعرف على عرض مصور لإنتاج مسرح ثاليا فى هامبورج. وقد تم عرض لندن فى مسرح ألميدا (حى إيزلنجتون - لندن) من ٤ إلى ١٤ نوفمبر ١٩٨٧ فى ترجمة لكارل ويبر. ولسوء الحظ فقد تم العرض فى وقت يصعب معه إدراجه فى هذا الفصل ، لكن من الواضح أنه يضاهى عرض هامبورج بدرجة كبيرة. وللتعرف على ردود فعل الصحافة انظر فى المراجع إلى : Granlund (1987),Jackson (1987),Ratcliffe (1987)

(١٢) هذا المقتطف (Hamlet,I,V,11,189-90) لا يرد فى نص موللر ، برغم أنه يدرج عددا من المقتطفات من هاملت بالألمانية جنبا إلى جنب مع شذرات بالإنجليزية تضاهى ما يرد فى شكسبير.

خاتمة

إن إنجاز بريخت فى الفن الهادف ذو الطبيعة العبيرية قد تلاه مسرح من نوع جديد يستخدم عناصر التغريب كما أعيد تشكيلها وأعيد توظيفها على يدى فنانين وكتاب مثل باوش وويلسون وموللر. هذا المسرح الجديد يسم مسرح الحداثة بالتكرارية والجمود. والاستسلام للمحاكاة فى المسرح ، مهما كان عاكساً لذاته أو طارحاً للقضايا ، معناه ببساطة الاستسلام لصناعة الثقافة. وفيما كانت المواقف البرجوازية تحصل على مساندة ، فى الماضى ، من مواقف كان ينتجها التاريخ مصادفة (كما تظهر ذلك مسرحيات بريخت) فإننا نعيش الآن فى عالم يتميز بقدرة أجهزة الإعلام على المناورة لدرجة أن قصدية تحديد الدور الانسانى والاستغلال المكروه أصبحت داء عضالاً ؛ وبالتالى فقد أصبح من اللازم توعية الناس بدرجة تورطهم. وذلك لا يمكن تنفيذه بمجرد تجسيد مسرحيات بريخت القديمة ؛ لأن الأساطير السياسية للأسس لم تعد خارج السياق الزمنى لليوم ، كما علمنا هو.

إذن ما العمل ؟ إن فنانين وكتاباً مثل باوش وويلسون وموللر يفككون ، بشكل مستتر أو ظاهر ، تفريق بريخت بين الإيهام والحقيقة. إن عبور الحدود بين الإيهام والحقيقة يعنى بالضبط التعدى على صورتنا الذاتية غير الآمنة. لقد أراد بريخت إفساد أوهامنا الأيديولوجية ، لكن الأوهام التى قوضها بريخت عبر نظريته كانت مساوية للوعى المزيف. إنه هو نفسه ، وهذا ما يجب أن يقال ، لم يكن لديه الوقت للتفكير فى آثار الفانتازيا اللاواعية[1]. وبرغم ذلك فإن كتاباته المبكرة ، كما قلنا ، لا تظهر الفوارق واضحة بين الحقيقى والمزيف ، بين الوعى واللاوعى ، كما تأمل فى ذلك نظريته ، فيما تشير هذه الكتابات إلى فهم مابعد حداثى للفانتازيا والإيهام.

إن باوش ومـوللر يوضــحـان أن الإيهـام يعـتـبـر عنصـراً ضـروريا فى الذات الاجتماعية: ففهم حقيقة الذوات والموضوعات تستلزم الإيهام. إن عودة الإيهام باعتباره شرطًا "عاديًا" للإدراك هو الإسهام الرئيسى لمسرح ما بعد الحداثة ، مما مهد الطريق لسياسات مابعد الحداثة. لقد أساءت الفاشية لكلمة الإيهام ؛ فإحدى الثغرات التى أنتجها التاريخ الحديث هى أننا سمحنا للإيهام أن يسقط بسبب خوفنا من استخدامه. إن قراءة لاكان لفرويد (الذى كان تواقًا هو الآخر إلى دق إسفين بين الإيهام والحقيقة) وقراءة ألتوسير لماركس قد أعادتا تأسيس الإيهام كعنصر مركزى فى تشكيل الذات. وفى الاهتمام بالبناء الاجتماعى للذات ، وفى التعرف على الدور الذى يلعبه الإيهام فى ذلك البناء فإن مابعد الحداثيين يطالبون الراديكاليين كى ينتبهوا إلى كم الجماليات الموجودة فى السياسة.

إن فنانى مابعد الحداثة لا يظهرون فقط أن الســرد الضــخم (الأوهــام الكبرى) لم يعد له جدوى ، ولكن هناك إيهامًا يصعب الهروب منه ؛ لأنه من الصعب فهم الحقيقة بأى طريقة أخرى. إن الصور فى مسرحية آلية هاملت تحاكى ساخرة الجانب الآلى فى الدور الإنسانى : إن "الشخصيات" تسقـط فــى الجنـون بسـبب فقدانها الإيهام. إن مـا لا يمكن تعليمـه الذى يعلمـه مـوللر هـو أن الأمل الوحيـد يكمن فى ضـرورة وجـود الإيهام الذى يمكن نقله وتغييره ومواءمته. وهذه هى الملحوظة المليئة بالأمل : والكوميدى فى مسرحياته يوضح الحاجة إلى إيهام يمكن مواءمته. والشىء السلبى الذى يمكن أن ينزع عن نظرية بريخت هو أن الإيهام ليس مجرد وعى زائف ولكن إن النفس إيهامية حتى النخاع. إن العبير المحيط بمفهوم الأنا الآمنة قد تم تحطيمه إذن بهذا الفهم ، عن طريق الصدمات المتكررة بموازاة الذات التى تكتشف أن احتياجاتها الفردية لا تلبى ولا يمكن تلبيتها تمامًا ، عن طريق الهدف الجمعى.

إن النتيجة الطبيعية لنظرية بريخت "الكلاسيكية" هى أن حدود الفن/الحياة قد تم اختراقها بطريقة أكثر راديكالية مما حدث من قبل. فأى نشاط جمالى سوف يكون جزءًا من الحياة نفسها ، أى فعل يتضمن ممثلين يتفرجون ومتفرجين يمثلون. وكما

يقول ليوتارد ، فمهما تكن "القواعد" التى يجب توفرها مع الإيهام القادم فإنها يجب أن تكتشف بعد الواقعة – سوف "يكون قد تم تنفيذها" (1984P. 81). وربما كان الهدف هو اكتشاف ما ظهر بالفعل ؛ بمعنى دخول اللعبة لكى تستخرج القواعد لكى تكتشف من يكون اللاعبون. ومن هنا يظهر أن مهمة إعادة توظيف بريخت هى بالفعل جزء من القراءة البريختية لما بعد الحداثة ، مستعيدين إياها من ثقافة استهلاكية إلى ثقافة تستطيع استيعاب الذات المهمشة.

الهوامش

(١) راجع Pietzker, 1983 الذى يناقش علاقة بريخت المقتصدة بالتحليل النفسى فى مقال مثير للاهتمام وموثق جيداً ، والذى يتوصل فيه إلى أنه برغم أن بريخت قد نظر إلى فرويد كمفكر ثقافى أساسى فإنه لم يهتم بالتحليل النفسى كنظام فكرى أو كعلاج. ورغم ذلك فإن بايتزكر يورد بعض المقتطفات التى تظهر أن بريخت كان لديه حدس بظاهرة اللاوعى فى حدود الملاحظة، ولكنه لم يملك الوقت لإنتاج اللاوعى مفضلاً الإيمان بالعقل والمعرفة الواعية : "كعلاج لـ" المشكلات النفسية " فإنه يفضل النشاط السياسى " (P. 313). وينتهى بايتزكر بمناقشة العلاقة بين فانتازيا بريخت اللاواعية ، كما يفهمها بايتركز ، وحياته الشخصية والفنية والسياسية. وهو ينهى مقاله بقوله إنه برغم أن بريخت لم يكن قادراً على إحداث أى تغير فى أنساق سلوكه اللاواعية عبر نشاطاته السياسية فإن هذه الأنساق قد تركت أثرها على أحكامه السياسية.

References : المراجع

Brecht

Brecht, Bertolt (1964) Brecht on Theatre, ed. and tr. John Willett, London: Methuen; referred to as Willett, 1964.

Brecht, Bertolt (1965) The Messingkauf Dialogues, tr. John Willett, London: Methuen; referred to as Willett, 1965.

Brecht, Bertolt (1967) Gesammelte Werke, 20 vols, Frankfurt: Suhrkamp; referred to as GW.

Brecht, Bertolt (1969) Baal. Der böse Baal der asoziale. Texte, Varianten, Materialen, ed. Dieter Schmidt, Frankfurt: Suhrkamp; referred to as Schmidt, 1969.

Brecht, Bertolt (1970-) Collected Plays, ed. John Willett and Ralph Manheim, London: Methuen; referred to as CP.

Brecht, Bertolt (1974) Arbeitsjournal 1938-55, ed. Werner Hecht, 2 vols, I, Frankfurt: Suhrkamp; referred to as AJ.

General

Adorno, Theodor W. (1952) Versuch uber Wagner, Frankfurt: Suhrkamp.

Adorno, Theodor W. (1967) Prisms, tr. Samuel and Shierry Weber, London: Neville Spearman.

Adorno, Theodor W. (1971) Gesammelte Schriften, 23 vols, XII, 504.

Adorno, Theodor W. (1973) The Philosophy of Modern Music, tr. Anne G. Mitchell and Wesley V. Blomster, New York: Seabury Press.

Adorno, Theodor W. (1975) 'Culture industry reconsidered'. New German Critique 6: 12-19.

Adorno, Theodor W. (1980) 'On commitment', in Anderson, Perry et al. (eds) (1980) Aesthetics and Politics, London: Verso, 177-95.

Anderson, Perry et al. (eds) (1980) Aesthetics and Politics, London: Verso.

Ash, Timothy Garton (1983) 'The poet and the butcher', Times Literary Supplement, 9 December: 1364-6.

Barthes, Roland (1975) S/Z, tr. Richard Miller, London: Jonathan Cape.

Barthes, Roland (1978) A Lover's Discourse, tr. Richard Howard, New York: Hill & Wang.

Barthes, Roland (1986) The Rustle of Language, Oxford: Basil Blackwell.

Bartram, Graham and Waine, Anthony (eds) (1982) Brecht in Perspective, London and New York: Longman.

Bathryck, David and Huyssen, Andreas (1976) 'Producing revolution: Heiner Müller's Mauser as a Learning Play', New German Critique 8 : 110-21.

Baudrillard, Jean (1987) 'Forget Baudrillard', in Forget Foucault, Semiot- ext(e), New York: Columbia University, 65-135.

Baumgart, Richard (1987) 'Mönch Brecht', Theater Heute 2 : 20.

Becker, Peter von (1981) 'Wer hat das Recht am Brecht? Zum neuesten Streit ums Erbe des reichen B.B.', Theater Heute 3 : 1-2.

Benjamin, Walter (1973) Understanding Brecht, London: New Left Books.

Benjamin, Walter (1982) Illuminations, tr. Harry Zahn, ed. Hannah Arendt, London: Fontana/Collins.

Berenberg-Gossler, Heinrich, Müller, Hans-Harald, and Stossh, Joachim (1974) 'Das Lehrstück. Rekonstruktion einer Theorie oder Fortsetzung eines Lernprozess-es', in Dyck, Joachim et al., Brechtdiskussion, Kronberg: Scriptor, 121-71.

Berlau, Ruth, Brecht, Bertolt, Hubalek, Klaus, Palitsch, Peter, and Rülike, Käthe (1952) Theaterarbeit, ed. Berliner Ensemble, Dresden:
Dresdener Verlag.

Berman, Russell (1977) 'Lukács' critique of Bredel and Ottwalt: a political account of an aesthetic debate of 1931-2', New German Critique 10 : 155-78.

Brooker, Peter (1988) Bertolt Brecht: Dialectics, Poetry, Poetry, Politics, London: Croom Helm.

Brüggemann, Heinz (1973) Literarische Technik und soziale Revolution, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Buck-Morss, Susan (1977) The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute, Hassocks, Sussex: Harvester Press.

Bürger, Peter (1984) Theory of the Avant-Garde, Minneapolis: University of Minnesota.

Case, Sue-Ellen (1983) 'From Bertolt Brecht to Heiner Müller', Performing Arts Journal 19: 94-102.

Christy, Desmond (1986) 'The echt Brecht test', Guardian, 8 March.

Claas, Herbert (1977) Die politische Asthetik Bertolt Brechts vom Baal zum Caesar, Frankfurt: Suhrkamp.

Deleuze, Gilles and Guattari, Félix (1976) Kafka. Für eine kleine Literatur, tr. Burkhart Kroeber, Frankfurt: Suhrkamp.

Deleuze, Gilles and Guattari, Félix (1977) Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia, tr. Robert Hurley, Mark Seem, and Helen R. Lane, New York: Viking Press.

Deleuze, Gilles and Guattari, Félix (1983) 'Rhizome', in On the Line, tr. John Johnston, Semiotext(e), New York: Columbia Univesity.

Dickson, Keith A. (1978) Towards Utopia: A Study of Brecht, Oxford: Clarendon Press.

Eaglcton, Terry (1981) Walter Benjamin, or, Towards a Revolutionary Criti- cism, London: Verso.

Eagleton, Terry (1985) 'Capitalism, modernism and postmodernism', New Left Review 152: 60-73.

Esslin, Martin (1959) Brecht. A Choice of Evils. A Critical Study of the Man, his Work and his Opinions, London: Eyre & Spottiswoode.

Fehervary, Helen (1976) 'Enlightenment or entanglement: history and aesthetics in Bertolt Brecht and Heiner Müller' New German Critique 8 : 80-109.

Féral, Josette (1982) 'Performance and theatricality: the subject demystified', tr. Terese Lyons, Modern Drama 25, I: 170-81.

Finter, Helga (1983) 'Experimental theatre and semiology of theatre: the theatricalization of voice', tr. E. A. Walker and Kathryn Grardal, Modem Drama 26, 4: 501-17.

Foucault, Michel (1983) This is not a Pipe, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

Freud, Sigmund (1953) The Standard Edition of the Complete Psychological Works, 24 vols, tr. James Strachey, London: Hogarth Press.

--------- (1905) Jokes and their Relation to the Unconscious, VIII.

--------- (1908) 'Creative writers and day-dreaming', IX, 141-53.

Fuegi, John (1987) Bertolt Brecht: Chaos, According to Plan, Cambridge: Cambridge University Press.

Gallas, Helga (1972) Marxistische Literaturtheorie: Kontroversen im Bund proletarisch-revolution?rer Schriftsteller, Neuwied and Berlin: Lucht- erhand.

Giese, Peter Christian (1974) Das 'Gesellschaftlich-Komische': Zu Komik Und Komödie am Beispiel der Stücke und Bearbeitungen Brechts, Stuttgart: Metzler.

Girshausen, Theo (1981) "Reject it, in order to possess it": On Heiner Müller and Bertolt Brecht', Modem Drama 23, 4: 404-21.

Granlund, Christopher (1987) 'Pinball ruins', Review of Hamletmaschine, Guardian, 23 October, 18.

Gray, Ronald (1976) Brecht the Dramatist, Cambridge: Cambridge University Press.

Guattari, Félix (1984) Molecular Revolution: Psychiatry and Politics, tr. Rosemary Sheed, Harmondsworth: Penguin.

Habermas, Jürgen (1970) 'Towards a theory of communicative competence', Inquiry 13: 360-75.

Habermas, Jürgen (1979) 'Consciousness-raising or redemptive criticism - the contemporary of Walter Benjamin', New German Critique 17: 30-59.

Habermas, Jürgen (1985a) 'Modernity - an incomplete project', in Hal Foster (ed.) Postmodern Culture, London and Sydney: Pluto Press, 3-15.

Habermas, Jürgen (1985b) 'Questions and counterquestions', in Richard J. Bernstein (ed.) Habermas and Modernity, Cambridge: Polity Press.

Habermas, Jürgen (1985c) Die neue Unübersichtlichkeit: Kleine politische Schriften, Frankfurt: Suhrkamp.

Handke, Peter (1968) 'Strassentheater und Theatertheater', Theater Heute 4 : 6-7.

Hanraths, Ulrike and Winkels, Hubert (eds) (1984) Tanzlegenden: Essays zu Pina Bausch's Tanztheater, Frankfurt: Tende.

Haug, Fritz, Pierwoss, Klaus, and Ruoff, Karen (1980) Aktualisierung Brechts, Berlin: Argument Verlag.

Heath, Stephen (1974) 'Lessons from Brecht', Screen, Special Number: Brechtand a Revolutionary Cinema, 15, 2: 103-28.

Hegel, G.W.F. (1975) Aesthetics: Lectures on Fine Art, tr. T. M. Knox, 2 vols,Oxford: Oxford University Press.

Heise, Wolfgang (1964) 'Hegel und das Komische', Sinn und Form: Beiträge zur Literatur 16, 6: 811-30.

Hermand, Jost (1977) 'Brecht: Herr Puntila and sein Knecht Matti', in Hinck, Walter (ed.) (1977) Die deutsche Komödie: Vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Düsseldorf: August Bagel Verlag, 287-304.

Hinderer, Walter (ed.) (1984) Brecht's Dramen: Neue Interpretationen, Stuttgart: Reclam.

Hofmann, Jürgen (1980) 'Die aufgeklärten Illusionsdramatiker gegen Brecht: Frisch, Grass, Handke', in Fritz Haug, Klaus Pierwoss, and Karen Ruoff (eds) Aktualisierung Brechts, Berlin: Argument Verlag, 143-53.

Horkheimer, Max and Adorno, Theodor W. (1973) Dialectic of Enlightenment, tr. John Cumming, London: Allen Lane.

Hutcheon, Linda (1988) A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction, London: Routledge.

Huyssen, Andreas (1975) 'Introduction to Adorno', New German Critique 6 : 3-11.

Huyssen, Andreas (1983) 'Adorno m reverse: from Hollywood to Richard Wagner', New German Critique 29: 8-38.

Huyssen, Andreas (1984) 'Mapping the postmodern', New German Critique 33: 36-52.

Jackson, Kevin (1987) 'Listen with your eyes', interview with Robert Wilson, Independent, 31 October: 9.

Jameson, Fredric (1974) Marxism and Form: Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Jameson, Fredric (1984) 'The politics of theory: ideological positions in the postmodernism debate', New German Critique 33: 53-65.

Jameson, Fredric (1985) 'Postmodernism and consumer society', in Hal Foster (ed.) Postmodern Culture, London: Pluto Press, 111-25.

Jay, Martin (1984) Adorno, London: Fontana.

Kamath, Rekha (1983) Brechts Lehrstück als Bruch mit den bürgerlichen Theatertraditionen, Frankfurt/Bern: Peter Lang.

Knopf, Jan (1974) Bertolt Brecht. Ein Forschungsbericht. Fragwürdiges in der Brechtforschung, Frankfurt: Fischer.

Knopf, Jan (1980) Brecht-Hanbuch. Theater. Eine Asthetik der Widersprüche, Stuttgart: Metzler.

Knopf, Jan (1984) Brecht-Handbuch. Lyrik, Epik, Schriften. Eine Asthetik der Widersprüche, Stuttgart: Metzler.

Lacan, Jacques (1977a) Ecrits. A Selection, tr. Alan Sheridan, London: Tavi- stock Publications.

Lacan, Jacques (1977b) The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis, tr. Alan Sheridan, London: Hogarth Press.

Lehmann, Hans-Thies and Lethen, Helmut (1978) 'Ein Vorschlag zur Güte. Zur doppelten Polarität der Lehrstücke', in Reiner Steinweg (ed.) Auf Anregung Ber tolt Brechts: Lehrstücke mit Schülem, Arbeitem Theate- rleuten, Frankfürt: Suhrkamp, 302-18.

Lichtheim, George (1970) Lukács, London: Fontana/Collins.

Lukács, Georg (1963) The Meaning of Contemporary Realism, London: Merlin Press.

Lukács, Georg (1969) 'Reportage oder Gestaltung', in Fritz Raddatz (ed.) Marxismus und Literatur: Eine Dokumentation in drei B?nden, II, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Lukács, Georg (1970) 'Narrate or describe?' in Arthur Kahn (ed. and tr.) Writer and Critic, London: Merlin Press, 110-48.

Lukács, Georg (1971) History and Class Consciousness: Studies in Marxist. Dialectics, Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

Lunn, Eugene (1985) Marxism and Modemism: An Historical Study of Lukács, Brecht, Benjamin, and Adorno, London: Verso.

Lyon, James K. (1982) Bertolt Brecht in America, London: Methuen.

Lyotard, Jean-François (1984) The Postmodem Condition: A Report on Knowledge, tr. Geoff Bennington and Brian Massumi, Minneapolis: University of Minnesota.

Lyotard, Jean-François (1986) 'Defining the postmodem', in Lisa Appignanesi (ed.) Postmodemism. ICA Documents 4, London: Institute of Contemporary Arts, 6-7.

Lyotard, Jean-François and Thébaud, Jean-Loup (1985) Just Gaming, tr. Wlad Godzich, Minneapolis: University of Minnesota.

McLeod, Ian (1980) 'Brecht and Sartre: problems of the committed playwright', unpublished PhD thesis, University of Oxford.

Mangel, Rüdiger and Wieghaus, Georg (1982) 'Abgrenzung und Teilhabe: Thesen zu Heiner Müllers Position im Literaturprozess der DDR', Text und Kritik 73: 32-44.

Marcuse, Herbert (1955) Eros and Civilization, London: Sphere Books.

Marx, Karl (1975 edn) 'Critique of Hegel's Philosophy of Right. Introduction', in Early Writings, tr. Rodney Livingstone and Gregor Benton, Harmondsworth: Penguin Books, 243-57.

Merschmeier, Michael (1984) 'Menschen, Tiere, Sensationen, Robert Wilsons "the CIVIL WarS": des Monsterprojekts zweite Etappe im Schauspiel K?ln', Theater Heute 3: 22-6.

Mittenzwei, Werner (1977) Wer war Brecht, Berlin: Aufbau Verlag.

Müller, Heiner (1978a) Mauser, in Mauser, Berlin: Rotbuch Verlag, 55-6

Müller, Heiner (1978b) Hamletmaschine, in Mauser, Berlin: Rotbuch Verlag, 89-97.

Müller, Heiner (1979) 'Der Schrecken, die erste Erscheinung des Neuen: Zu einer Diskussion über Postmodernismus in New York', Theater Heute 20: I.

Müller, Heiner (1980) 'Brecht zu gebrauchen, ohne ihn zu kritisieren, ist. Verrat', Theater 1980, Jahrbuch von Theater Heute, 134-5.

Müller, Heiner (1981) 'Blut im Schuh oder das Rätsel der Freiheit', Theater 1981, Jahrbuch von Theater Heute, 34-5.

Mülier, Heiner (1986) Gesammelte Irrtümer: Interviews und Gespräche, Frankfurt: Verlag der Autoren.

Müller, Heiner and Heinitz, Werner (1984) 'Das Vaterbild ist das Verhängnis', Theater Heule I: 61-2.

Müller, Heiner and Ortolani, Olivier (1985) 'Die Form entsteht aus dem Mask- ieren', Theater 1985, Jahrbuch von Theater Heute, 88-91.

Nagele, Rainer (1987) Reading after Freud: Essays an Goethe, Hölderlin, Habermas, Nietzsche, Brecht, Celan, and Freud, New York: Columbia University Press.

Needle, Jan and Thomson, Peter (1981) Brecht, Oxford: Basil Blackwell.

Pachter, H. (1980) 'Brecht's personal politics', Telos (Summer) 44 : 35-48.

Pavis, Patrice (1986) 'The classical heritage of modern drama: the case of postmodern theatre', tr. Loren Kruger, Modern Drama29, 1:1-22.

Pietzker, Carl (1983) 'Brecht's Verhältnis zur Psychoanalyse', Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 17: 275-317.

Poggioli, Renato (1968) The Theory of the Avant-Garde, Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

Pontbriand, Chantal (1982) 'The eye finds no fixed point on which to rest ...', tr. C. R. Parsons, Modern Drama 25, I: I54-62.

Ratcliffe, Michael (1987) 'Machinations: Hamletmaschine at the Almeida', Observer, 4 October.

Rischbieter, Henning (1986) 'Deutschland, Ein Wilsonmärchen: über die Hamburger "Hamletmaschine", Theater Heute 12: 2-7.

Russell, Charles (1985) Poets, Prophets, and Revolutionaries: The Literary Avant-garde from Rimbaud through Postmodernism, Oxford: Oxford University Press.

Schivelbusch, Wolfgang (1974) 'Optimistic tragedies: the plays of Heiner Müller', tr. Helen Fehervary, New German Critique 2: 104-13.

Schneider, Michael (1979) 'Bertolt Brecht - Ein abgebrochener Riese. Zur ästhetischen Emanzipation von einem Klassiker', Literaturmagazin 10: Vorbilder, Reinbek bei Hamburg; Rowohlt, 25-66.

Schulz, Genia (1980) Heiner Müller, Stuttgart: Metzler.

Servos, Norbert (1981) 'The emancipation of dance: Pina Bausch and the Wuppertal Dance Theatre', tr. Peter Harris and Pia kleber, Modern Drama 22, 4 : 435-47.

Servos, Norbert and Weigelt, Gert (1984) Pina Bausch - Wuppertal Dance Theatre, or The Art of Training a Goldfish: Excursions into Dance, Cologne: Ballet-Bühnen-Verlag.

Silberman, Marc (1980) Heiner Müller, Amsterdam: Rodopi.

Solomon, Maynard (ed.) (1979) Marxism and Art: Essays Classic and Contemporary, Brighton: Harvester Press.

Speirs, Ronald (1982) Brecht's Early Plays, London: Macmillan.

Steinweg, Reiner (1972a) Das Lehrstück. Brechts Theorie einei ästetischen Erziehung, Stuttgart: Metzler.

Steinweg, Reiner (ed.) (1972b) Bertolt Brecht: Die Massnahme, Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung von Reiner Steinweg, Frankfurt: uhrkamp.

Steinweg, Reiner (ed.) (1976) Brechts Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussionen, Erfahrungen, Frankfurt: Suhrkamp.

Steinweg, Reiner (ed.) (1978) Auf Anregung Bertolt Brechts: Lehrstucke mit Schülern, Arbeitern, Theaterleuten, Frankfurt: Suhrkamp.

Suleiman, Susan Rubin (1984) 'Boston Shakespeare's new theatricality', review of Mother Courage and her Children (directed by Timothy ayer) Boston Review, April, 16-17.

Suvin, Darko (1984) To Brecht and Beyond: Soundings in Modern Drama- turgy, Brighton: Harvester Press.

Szondi, Peter (1987) Theory of the Modern Drama, ed. and tr. Michael Hays, Cambridge: Polity Press.

Teraoka, Arlene Akiko (1985) The Silence of Entropy or Universal Discourse: The Postmodernist Poetics of Heiner Müller, New York, Berne, Fran- kfurt: Peter Lang.

Unseld, Siegfried (1980) The Author and bis Publisher, tr. Hunter Hannum and Hildegard Hannum, Chicago: University of Chicago Press.

Voigts, Manfred (1977) Brechts Theaterkonzeptionen. Entstehung und Entfaltung bis 1933, Munich: Fink.

Wekwerth, Manfred (1980) 'Brecht-Theater in der Gegenwart', in Fritz Haug, Klaus Pierwoss, and Karen RuofT (eds) Aktualisierung Brechts, Berlin: Argument Verlag, 101-22.

Wieghaus, Georg (1984) Zwischen Auftrag und Verrat: Werk und Ästhetik Heiner Müllers, Frankfurt: Peter Lang.

Willett, John (1959) The Theatre of Bertolt Brecht, London: Methuen.

Wilson, Robert and Friedl, Peter (1981) 'Die Balance zwischen den Wachtr- äumen der Zuschauer und meinen eigenen Bildern zu finden', Theater 1981, Jahrbuch von Theater Heute, 77-82.

Wirth, Andrzej (1980) 'Vom Dialog zum Diskurs: Versuch einer Synthese der nachbrechtschen Theaterkonzepte', Theater Heute I: 16-19.

Wright, Elizabeth (1984) Psychoanalytic Criticism: Theory in Practice, London: Methuen.

Wright, Elizabeth (1987) 'Transmission in psychoanalysis and literature: whose text is it anyway?' in Shlomith Rimmon-Kenan (ed.) Discourse, Psychoanalysis and Literature, London and New York: Methuen, 90-103.

Wyss, Monika (1977) Brecht in der Kritik, Munich: Kindler.

المؤلفة فـى سـطـور :

إليزابيث رايت

عاشت حياة أكاديمية وعملية خصبة فقد عملت :

- أستاذة للأدب الألمانى فى كلية جيرتون Girton بجامعة كمبردج لسنوات طويلة .
- مارست التحليل النفسى ممارسة عملية .
- نشرت أبحاثًا عديدة فى منطقة تماس التحليل النفسى ، خاصة عند چاك لاكان ، والنسـوية ومـا بعد النسوية ، وقد ظهر اهتمامـها بهذا المجال مبكراً ، أى منذ عام ١٩٨٢ . بعد هذا التاريخ نشرت رايت عدة كتب منها .

١ - النـقد التحـليلى النفسى : لهجات جديدة ، ١٩٨٥ ، عن دار نشر ميثوين

Psychoanalytic Criticism : New Accents, Methccen, 1985 .

وقد نقحت رايت هذا الكتاب ، وأعادت نشره عام ١٩٩٨ .

٢ - معجم عن النسوية والتحليل النفسى باسم :

Feminism and Psychoanalysis : A Critical Dictionary, Blackwell Publishers, 1992 .

٣ - وبـالاشـتـراك مــع مـانـدى ميرك كتبت رايت كتاب الخروج من النسوية :

Coming out of feminism, Blackwell publishers, 1998 .

٤ - حـديث الرغـبـات يمكن أن يكون خطراً، الأسس الجـمـاليـة للاوعى ، عن دار نشر بلاكويل أيضًا عام ٢٠٠٠ .

٥ - لاكان وما بعد النسوية ، عن دار نشر .

Lacom and feminism Icon Books عام ٢٠٠٠ أيضًا .

المترجـم فـى سـطـور :

المترجم في سطور :

محسن مصيلحي

● حاصل على الدكتوراه من جامعة كنت Kant بإنجلترا عام ١٩٩٠ عن دراسته المسرح في أعمال " إدوارد بوند" .

● أستاذ النقد والدراما بالمعهد العالي للفنون المسرحية (أكاديمية الفنون) .

● له إسهامات نقدية ، نظرية وتطبيقية ، منشورة في الدوريات المتخصصة مثل "فصول" و "المسرح" و "أفاق المسرح" و "العنوان" و "المحيط الثقافي" و "الكرمل" و "أخبار الأدب" .

● مؤلف مسرحي ، من أهم أعماله "درب عسكر" (١٩٨٥) و "اللي بنى مصر" (١٩٩٤) ، و "مساء الخير يا مصر ثلاثة أجزاء" - (٩٥-١٩٩٧) ، و"محاكمة الكاهن" (١٩٩٥) ، و"حكاية أبو النجا المقصور" (١٩٩٧) و "نازلين المحطة الجاية" (٢٠٠٤) .

● قدم للمكتبة العربية أول ترجمات عن إدوارد بوند وكاريل تشرشل (المشروع القومي للترجمة) وكريستوفر هابتون ودافيد ماسيت. إلى جانب ترجمته لكتاب مايكل والتون "المفهوم الإغريقي للمسرح" (المشروع القومي للترجمة) . كما قام بمراجعة ترجمة عدة دراسات نقدية في منشورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي.

● عضو لجنة المسرح بالمجلس الأعلى للثقافة .

المشروع القومى للترجمة

المشروع القومى للترجمة مشروع تنمية ثقافية بالدرجة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التى حققتها مشروعات الترجمة التى سبقته فى مصر والعالم العربى ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .

٢- التوازن بين المعارف الإنسانية فى المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية .

٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .

٤- ترجمة الأصول المعرفية التى أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعى فى الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنباً إلى جنب المنجزات الجديدة التى تضع القارئ فى القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .

٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .

٦- الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .

المشروع القومى للترجمة

١-	اللغة العليا	جون كوين	أحمد درويش
٢-	الوثنية والإسلام (ط١)	ك. مادهو بانيكار	أحمد فؤاد بليع
٣-	التراث المسروق	جورج جيمس	شوقى جلال
٤-	كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنكوفا	أحمد الحضرى
٥-	ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	محمد علاء الدين منصور
٦-	اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	سعد مصلوح ووفاء كامل فايد
٧-	العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	يوسف الأنطكى
٨-	مشعلو الحرائق	ماكس فريش	مصطفى ماهر
٩-	التغيرات البيئية	أندرو. س. جودى	محمود محمد عاشور
١٠-	خطاب الحكاية	جيرار جينيت	محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
١١-	مختارات	فيسوافا شيمبوريسكا	هناء عبد الفتاح
١٢-	طريق الحرير	ديفيد براونيستون وايرين فرانك	أحمد محمود
١٣-	ديانة الساميين	روبرتسن سميث	عبد الوهاب علوب
١٤-	التحليل النفسى للأدب	جان بيلمان نويل	حسن المودن
١٥-	الحركات الفنية	إدوارد لويس سميث	أشرف رفيق عفيفى
١٦-	أثينة السوداء (جـ١)	مارتن برنال	بإشراف: أحمد عتمان
١٧-	مختارات	فيليب لاركين	محمد مصطفى بدوى
١٨-	الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	طلعت شاهين
١٩-	الأعمال الشعرية الكاملة	جورج سفيريس	نعيم عطية
٢٠-	قصة العلم	ج. ج. كراوثر	يمنى طريف الخولى و بدوى عبد الفتاح
٢١-	خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ماجدة العنانى
٢٢-	مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	سيد أحمد على الناصرى
٢٣-	تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	سعيد توفيق
٢٤-	ظلال المستقبل	باتريك بارندر	بكر عباس
٢٥-	مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦-	دين مصر العام	محمد حسين هيكل	أحمد محمد حسين هيكل
٢٧-	التنوع البشرى الخلاق	مقالات	نخبة
٢٨-	رسالة فى التسامح	جون لوك	منى أبو سنة
٢٩-	الموت والوجود	جيمس ب. كارس	بدر الديب
٣٠-	الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	أحمد فؤاد بليع
٣١-	مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه – كلود كاين	عبد الستار الحلوجى وعبد الوهاب علوب
٣٢-	الانقراض	ديفيد روس	مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣-	التاريخ الاقتصادى لأفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	أحمد فؤاد بليع
٣٤-	الرواية العربية	روجر آلن	حصة إبراهيم المنيف
٣٥-	الأسطورة والحداثة	بول . ب . ديكسون	خليل كلفت
٣٦-	نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	حياة جاسم محمد
٣٧-	واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	جمال عبد الرحيم

٣٨-	نقد الحداثة	آلن تورين	أنور مغيث
٣٩-	الإغريق والحسد	بيتر والكوت	منيرة كروان
٤٠-	قصائد حب	آن سكستون	محمد عيد إبراهيم
٤١-	ما بعد المركزية الأوروبية	بيتر جران	عاطف أحمد وإبراهيم فتحى ومحمود ماجد
٤٢-	عالم ماك	بنجامين باربر	أحمد محمود
٤٣-	اللهب المزدوج	أوكتافيو باث	المهدى أخريف
٤٤-	بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلى	مارلين تادرس
٤٥-	التراث المغدور	روبرت ج دنيا - جون ف أ فاين	أحمد محمود
٤٦-	عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	محمود السيد على
٤٧-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ١)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨-	حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ماهر جويجاتى
٤٩-	الإسلام فى البلقان	هـ . ت . نوريس	عبد الوهاب علوب
٥٠-	ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
٥١-	مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانويبا وخ. م بينياليستى	محمد أبو العطا
٥٢-	العلاج النفسى التدعيمى	ب. نوفاليس وس . روجسيفيتز وروجر بيل	لطفى فطيم وعادل دمرداش
٥٣-	الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	مرسى سعد الدين
٥٤-	المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	محسن مصيلحى
٥٥-	ما وراء العلم	چون بولكنجهوم	على يوسف على
٥٦-	الأعمال الشعرية الكاملة (جـ١)	فديريكو غرسية لوركا	محمود على مكى
٥٧-	الأعمال الشعرية الكاملة (جـ٢)	فديريكو غرسية لوركا	محمود السيد و ماهر البطوطى
٥٨-	مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	محمد أبو العطا
٥٩-	المحبرة (مسرحية)	كارلوس مونييث	السيد السيد سهيم
٦٠-	التصميم والشكل	جوهانز إيتين	صبرى محمد عبد الغنى
٦١-	موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور - سميث	مراجعة وإشراف : محمد الجوهرى
٦٢-	لذّة النّص	رولان بارت	محمد خير البقاعى .
٦٣-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٢)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤-	برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	رمسيس عوض .
٦٥-	فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	رمسيس عوض .
٦٦-	خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	عبد اللطيف عبد الحليم
٦٧-	مختارات	فرناندو بيسوا	المهدى أخريف
٦٨-	نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	أشرف الصباغ
٦٩-	العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
٧٠-	ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجث	عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
٧١-	السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	حسين محمود
٧٢-	السياسى العجوز	ت . س . إليوت	فؤاد مجلى
٧٣-	نقد استجابة القارئ	چين . ب . توميكنز	حسن ناظم وعلى حاكم
٧٤-	صلاح الدين والمماليك فى مصر	ل . ا . سيميونوفا	حسن بيومى
٧٥-	فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	أحمد درويش
٧٦-	چاك لاكان وإغواء التحليل النفسى	مجموعة من الكتاب	عبد المقصود عبد الكريم

٧٧-	تاريخ النقد الأدبي الحديث (جـ٣)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨-	العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	أحمد محمود ونورا أمين
٧٩-	شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكي	سعيد الغانمي وناصر حلاوي
٨٠-	بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	مكارم الغمري
٨١-	الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	محمد طارق الشرقاوي
٨٢-	مسرح ميجيل	ميجيل دي أونامونو	محمود السيد علي
٨٣-	مختارات	غوتفريد بن	خالد المعالي
٨٤-	موسوعة الأدب والنقد	مجموعة من الكتاب	عبد الحميد شيحة
٨٥-	منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكي أقطاي	عبد الرازق بركات
٨٦-	طول الليل	جمال مير صادقي	أحمد فتحي يوسف شتا
٨٧-	نون والقلم	جلال آل أحمد	ماجدة العناني
٨٨-	الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	إبراهيم الدسوقي شتا
٨٩-	الطريق الثالث	أنتوني جيدنز	أحمد زايد ومحمد محيي الدين
٩٠-	وسم السيف	ميجل دي ثربانتس	محمد إبراهيم مبروك
٩١-	المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربر الاسوستكا	محمد هناء عبد الفتاح
٩٢-	أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكي المعاصر	كارلوس ميجيل	نادية جمال الدين
٩٣-	محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	عبد الوهاب علوب
٩٤-	الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	فوزية العشماوي
٩٥-	مختارات من المسرح الإسباني	أنطونيو بويرو باييخو	سرى محمد عبد اللطيف
٩٦-	ثلاث زنبقات ووردة	قصص مختارة	إدوار الخراط
٩٧-	هوية فرنسا (مج١)	فرنان برودل	بشير السباعي
٩٨-	الهم الإنساني والابتزاز الصهيوني	نخبة	أشرف الصباغ
٩٩-	تاريخ السينما العالمية	ديفيد روبنسون	إبراهيم قنديل
١٠٠-	مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	إبراهيم فتحي
١٠١-	النص الروائي (تقنيات ومناهج)	بيرنار فاليط	رشيد بنحدو
١٠٢-	السياسة والتسامح	عبد الكريم الخطيبي	عز الدين الكتاني الإدريسي
١٠٣-	قبر ابن عربي يليه آياء	عبد الوهاب المؤدب	محمد بنيس
١٠٤-	أوبرا ماهوجني	برتولت بريشت	عبد الغفار مكاوي
١٠٥-	مدخل إلى النص الجامع	جيرارچينيت	عبد العزيز شبيل
١٠٦-	الأدب الأندلسي	ماريا خيسوس روبييرامتي	أشرف علي دعدور
١٠٧-	صورة الفدائي في الشعر الأمريكي المعاصر	نخبـة	محمد عبد الله الجعيدي
١٠٨-	ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي	مجموعة من النقاد	محمود علي مكي
١٠٩-	حروب المياه	چون بولوك وعادل درويش	هاشم أحمد محمد
١١٠-	النساء في العالم النامي	حسنة بيجوم	منى قطان
١١١-	المرأة والجريمة	فرانسيس هيندسون	ريهام حسين إبراهيم
١١٢-	الاحتجاج الهادئ	أرلين علوي ماكليود	إكرام يوسف
١١٣-	راية التمرد	سادي پلانت	أحمد حسان
١١٤-	مسرحيتا حصاد كونجي وسكان المستنقع	وول شوينكا	نسيم مجلي
١١٥-	غرفة تخص المرء وحده	فرچينيا وولف	سمية رمضان

١١٦-	امرأة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا نلسون	نهاد أحمد سالم
١١٧-	المرأة والجنوسة في الإسلام	ليلى أحمد	منى إبراهيم وهالة كمال
١١٨-	النهضة النسائية في مصر	بث بارون	لميس النقاش
١١٩-	النساء والأسرة وقوانين الطلاق	أميرة الأزهري سنبل	بإشراف: رءوف عباس
١٢٠-	الحركة النسائية والتطور في الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	نخبة من المترجمين
١٢١-	الدليل الصغير عن الكاتبات العربيات	فاطمة موسى	محمد الجندي وإيزابيل كمال
١٢٢-	نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان	جوزيف فوجت	منيرة كروان
١٢٣-	الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية	نينل ألكسندر وفنادولينا	أنور محمد إبراهيم
١٢٤-	الفجر الكاذب	جون جراي	أحمد فؤاد بلبع
١٢٥-	التحليل الموسيقي	سيدريك ثورب ديفي	سمحة الخولي
١٢٦-	فعل القراءة	فولفانج إيسر	عبد الوهاب علوب
١٢٧-	إرهاب	صفاء فتحي	بشير السباعي
١٢٨-	الأدب المقارن	سوزان باسنيت	أميرة حسن نويرة
١٢٩-	الرواية الإسبانية المعاصرة	ماريا دولورس أسيس جاروته	محمد أبو العطا وآخرون
١٣٠-	الشرق يصعد ثانية	أندريه جوندر فرانك	شوقي جلال
١٣١-	مصر القديمة (التاريخ الاجتماعي)	مجموعة من المؤلفين	لويس بقطر
١٣٢-	ثقافة العولمة	مايك فيذرستون	عبد الوهاب علوب
١٣٣-	الخوف من المرايا	طارق علي	طلعت الشايب
١٣٤-	تشريح حضارة	باري ج. كيمب	أحمد محمود
١٣٥-	المختار من نقد ت. س. إليوت	ت. س. إليوت	ماهر شفيق فريد
١٣٦-	فلاحو الباشا	كينيث كونو	سحر توفيق
١٣٧-	مذكرات ضابط في الحملة الفرنسية	جوزيف ماري مواريه	كاميليا صبحي
١٣٨-	عالم التليفزيون بين الجمال والعنف	إيفلينا تاروني	وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩-	پارسيفال	ريشارد فاجنر	مصطفى ماهر
١٤٠-	حيث تلتقي الأنهار	هربرت ميسن	أمل الجبوري
١٤١-	اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مجموعة من المؤلفين	نعيم عطية
١٤٢-	الإسكندرية : تاريخ ودليل	أ. م. فورستر	حسن بيومي
١٤٣-	قضايا التنظير في البحث الاجتماعي	ديريك لايدار	عدلي السمري
١٤٤-	صاحبة اللوكاندة	كارلو جولدوني	سلامة محمد سليمان
١٤٥-	موت أرتيميو كروث	كارلوس فوينتس	أحمد حسان
١٤٦-	الورقة الحمراء	ميجيل دي ليبس	علي عبدالرءوف البمبي
١٤٧-	خطبة الإدانة الطويلة	تانكريد دورست	عبدالغفار مكاوي
١٤٨-	القصة القصيرة (النظرية والتقنية)	إنريكي أندرسون إمبرت	علي إبراهيم منوفي
١٤٩-	النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس	عاطف فضول	أسامة إسبر
١٥٠-	التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليتمان	منيرة كروان
١٥١-	هوية فرنسا (مج ٢ ، جـ١)	فرنان برودل	بشير السباعي
١٥٢-	عدالة الهنود وقصص أخرى	نخبة من الكتاب	محمد محمد الخطابي
١٥٣-	غرام الفراعنة	فيولين فانويك	فاطمة عبدالله محمود
١٥٤-	مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	خليل كلفت

١٥٥-	الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة من الشعراء	أحمد مرسى
١٥٦-	المدارس الجمالية الكبرى	جى أنبال وآلان وأوديت ڤيرمو	مى التلمسانى
١٥٧-	خسرو وشيرين	النظامى الكنوجى	عبدالعزيز بقوش
١٥٨-	هوية فرنسا (مج ٢ ، جـ٢)	فرنان برودل	بشير السباعى
١٥٩-	الإيديولوچية	ديڤيد هوكس	إبراهيم فتحى
١٦٠-	آلة الطبيعة	بول إيرليش	حسين بيومى
١٦١-	من المسرح الإسبانى	اليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	زيدان عبدالحليم زيدان
١٦٢-	تاريخ الكنيسة	يوحنا الآسيوى	صلاح عبدالعزيز محجوب
١٦٣-	موسوعة علم الاجتماع	جوردن مارشال	بإشراف: محمد الجوهرى
١٦٤-	شامبوليون (حياة من نور)	چان لاكوتير	نبيل سعد
١٦٥-	حكايات الثعلب	أ. ن أفانا سيفا	سهير المصادفة
١٦٦-	العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل	يشعياهو ليڤمان	محمد محمود أبو غدير
١٦٧-	فى عالم طاغور	رابندرانات طاغور	شكرى محمد عياد
١٦٨-	دراسات فى الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	شكرى محمد عياد
١٦٩-	إبداعات أدبية	مجموعة من المبدعين	شكرى محمد عياد
١٧٠-	الطريق	ميغيل دليبيس	بسام ياسين رشيد
١٧١-	وضع حد	فرانك بيجو	هدى حسين
١٧٢-	حجر الشمس	مختارات	محمد محمد الخطابى
١٧٣-	معنى الجمال	ولتر ت. ستيس	إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤-	صناعة الثقافة السوداء	ايليس كاشمور	أحمد محمود
١٧٥-	التليفزيون فى الحياة اليومية	لورينزو فيلشس	وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦-	نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتنبرج	جلال البنا
١٧٧-	أنطون تشيخوف	هنرى ترواييا	حصة إبراهيم المنيف
١٧٨-	مختارات من الشعر اليونانى الحديث	نخبة من الشعراء	محمد حمدى إبراهيم
١٧٩-	حكايات أيسوب	أيسوب	إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠-	قصة جاويد	إسماعيل فصيح	سليم عبد الأمير حمدان
١٨١-	النقد الأدبى الأمريكى	فنسنت ب. ليتش	محمد يحيى
١٨٢-	العنف والنبوءة	و.ب. ييتس	ياسين طه حافظ
١٨٣-	چان كوكتو على شاشة السينما	رينيه چيلسون	فتحى العشرى
١٨٤-	القاهرة... حالمة لا تنام	هانز إبندورفر	دسوقى سعيد
١٨٥-	أسفار العهد القديم	توماس تومسن	عبد الوهاب علوب
١٨٦-	معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل إنوود	إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧-	الأرضة	بُزرج علوى	محمد علاء الدين منصور
١٨٨-	موت الأدب	الفين كرنان	بدر الديب
١٨٩-	العمى والبصيرة	پول دى مان	سعيد الغانمى
١٩٠-	محاورات كونفوشيوس	كونفوشيوس	محسن سيد فرجانى
١٩١-	الكلام رأسمال	الحاج أبو بكر إمام	مصطفى حجازى السيد
١٩٢-	سياحت نامه إبراهيم بك (جـ١)	زين العابدين المراغى	محمود سلامة علاوى
١٩٣-	عامل المنجم	بيتر أبراهامز	محمد عبد الواحد محمد

١٩٤-	مختارات من النقد الأنجلو-أمريكي	مجموعة من النقاد	ماهر شفيق فريد
١٩٥-	شتاء ٨٤	إسماعيل فصيح	محمد علاء الدين منصور
١٩٦-	المهلة الأخيرة	فالتين راسبوتين	أشرف الصباغ
١٩٧-	الفاروق	شمس العلماء شبلي النعماني	جلال السعيد الحفناوي
١٩٨-	الاتصال الجماهيري	ادوين إمري وآخرون	إبراهيم سلامة إبراهيم
١٩٩-	تاريخ يهود مصر في الفترة العثمانية	يعقوب لانداوي	جمال أحمد الرفاعي وأحمد عبد اللطيف حماد
٢٠٠-	ضحايا التنمية	جيرمي سيبروك	فخري لبيب
٢٠١-	الجانب الديني للفلسفة	جوزايا رويس	أحمد الأنصاري
٢٠٢-	تاريخ النقد الأدبي الحديث (جـ٤)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٢٠٣-	الشعر والشاعرية	ألطاف حسين حالي	جلال السعيد الحفناوي
٢٠٤-	تاريخ نقد العهد القديم	زالمان شازار	أحمد محمود هويدي
٢٠٥-	الجينات والشعوب واللغات	لويجي لوقا كافاللي- سفورزا	أحمد مستجير
٢٠٦-	الهيولية تصنع علماً جديداً	جيمس جلايك	علي يوسف علي
٢٠٧-	ليل أفريقي	رامون خوتاسندير	محمد أبو العطا
٢٠٨-	شخصية العربي في المسرح الإسرائيلي	دان أوريان	محمد أحمد صالح
٢٠٩-	السرد والمسرح	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٢١٠-	مثنويات حكيم سنائي	سنائي الغزنوي	يوسف عبد الفتاح فرج
٢١١-	فردينان دوسوسير	جوناثان كلر	محمود حمدي عبد الغني
٢١٢-	قصص الأمير مرزبان	مرزبان بن رستم بن شروين	يوسف عبدالفتاح فرج
٢١٣-	مصر منذ قدوم نابليون حتى رحيل عبدالناصر	ريمون فلاور	سيد أحمد علي الناصري
٢١٤-	قواعد جديدة للمنهج في علم الاجتماع	أنتوني جيدنز	محمد محمود محي الدين
٢١٥-	سياحت نامه إبراهيم بك (جـ٢)	زين العابدين المراغي	محمود سلامة علاوي
٢١٦-	جوانب أخرى من حياتهم	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٢١٧-	مسرحيتان طليعيتان	ص. بيكيت	نادية البنهاوي
٢١٨-	لعبة الحجلة (رايولا)	خوليو كورتازان	علي إبراهيم منوفي
٢١٩-	بقايا اليوم	كازو ايشجورو	طلعت الشايب
٢٢٠-	الهيولية في الكون	باري باركر	علي يوسف علي
٢٢١-	شعرية كفافي	جريجوري جوزدانيس	رفعت سلام
٢٢٢-	فرانز كافكا	رونالد جراي	نسيم مجلي
٢٢٣-	العلم في مجتمع حر	بول فيرابند	السيد محمد نفادي
٢٢٤-	دمار يوغسلافيا	برانكا ماجاس	منى عبدالظاهر إبراهيم
٢٢٥-	حكاية غريق	جابرييل جارثيا ماركث	السيد عبدالظاهر السيد
٢٢٦-	أرض المساء وقصائد أخرى	ديفيد هربت لورانس	طاهر محمد علي البربري
٢٢٧-	المسرح الإسباني في القرن السابع عشر	موسى ماريا ديف بوركي	السيد عبدالظاهر عبدالله
٢٢٨-	علم الجمالية وعلم اجتماع الفن	جانيت وولف	ماري تيريز عبدالمسيح وخالد حسن
٢٢٩-	مأزق البطل الوحيد	نورمان كيجان	أمير إبراهيم العمري
٢٣٠-	عن الذباب والفئران والبشر	فرانسواز جاكوب	مصطفى إبراهيم فهمي
٢٣١-	الدرافيل	خايمي سالوم بيدال	جمال عبدالرحمن
٢٣٢-	ما بعد المعلومات	توم ستينر	مصطفى إبراهيم فهمي

٢٣٣-	فكرة الاضمحلال	آرثر هومان	طلعت الشايب
٢٣٤-	الإسلام فى السودان	ج. سبنسر تريمنجهام	فؤاد محمد عكود
٢٣٥-	ديوان شمس تبريزى (جـ١)	مولانا جلال الدين الرومى	إبراهيم الدسوقى شتا
٢٣٦-	الولاية	ميشيل تود	أحمد الطيب
٢٣٧-	مصر أرض الوادى	روبين فيدين	عنايات حسين طلعت
٢٣٨-	العولمة والتحرير	الانكتاد	ياسر محمد جادالله وعربى مدبولى أحمد
٢٣٩-	العربى فى الأدب الإسرائيلى	جيلافر – رايوخ	نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق
٢٤٠-	الإسلام والغرب وإمكانية الحوار	كامى حافظ	صلاح عبدالعزيز محجوب
٢٤١-	فى انتظار البرابرة	ج . م كويتز	ابتسام عبدالله سعيد
٢٤٢-	سبعة أنماط من الغموض	وليام إمبسون	صبرى محمد حسن عبدالنبى
٢٤٣-	تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج١)	ليفى بروفنسال	على عبدالرءوف اليمبى
٢٤٤-	الغليان	لاورا إسكيبيل	نادية جمال الدين محمد
٢٤٥-	نساء مقاتلات	إليزابيتا آديس	توفيق على منصور
٢٤٦-	مختارات قصصية	جابرييل جارثيا ماركث	على إبراهيم منوفى
٢٤٧-	الثقافة الجماهيرية والحداثة فى مصر	والتر إرمبريست	محمد طارق الشرقاوى
٢٤٨-	حقول عدن الخضراء	أنطونيو جالا	عبداللطيف عبدالحليم
٢٤٩-	لغة التمزق	دراجو شتامبوك	رفعت سلام
٢٥٠-	علم اجتماع العلوم	دومنيك فينيك	ماجدة محسن أباظة
٢٥١-	موسوعة علم الاجتماع (جـ٢)	جوردن مارشال	بإشراف: محمد الجوهرى
٢٥٢-	رائدات الحركة النسوية المصرية	مارجو بدران	على بدران
٢٥٣-	تاريخ مصر الفاطمية	ل. أ. سيمينوفا	حسن بيومى
٢٥٤-	الفلسفة	ديف روبنسون وجودى جروفز	إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٥-	أفلاطون	ديف روبنسون وجودى جروفز	إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٦-	ديكارت	ديف روبنسون وكريس جرات	إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٧-	تاريخ الفلسفة الحديثة	وليم كلى رايت	محمود سيد أحمد
٢٥٨-	الغجر	سير أنجوس فريزر	عُبادة كُحيلة
٢٥٩-	مختارات من الشعر الأرمنى عبر العصور	اقلام مختلفة	فاروجان كازانجيان
٢٦٠-	موسوعة علم الاجتماع (جـ٣)	جوردن مارشال	بإشراف: محمد الجوهرى
٢٦١-	رحلة فى فكر زكى نجيب محمود	زكى نجيب محمود	إمام عبد الفتاح إمام
٢٦٢-	مدينة المعجزات	إدوارد مندوثا	محمد أبو العطا
٢٦٣-	الكشف عن حافة الزمن	جون جريين	على يوسف على
٢٦٤-	إبداعات شعرية مترجمة	هوراس وشلى	لويس عوض
٢٦٥-	روايات مترجمة	أوسكار وايلد وصموئيل جونسون	لويس عوض
٢٦٦-	مدير المدرسة	جلال آل أحمد	عادل عبدالمنعم سويلم
٢٦٧-	فن الرواية	ميلان كونديرا	بدر الدين عرودكى
٢٦٨-	ديوان شمس تبريزى (جـ٢)	مولانا جلال الدين الرومى	إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦٩-	وسط الجزيرة العربية وشرقها (جـ١)	وليم جيفور بالجريف	صبرى محمد حسن
٢٧٠-	وسط الجزير العربية وشرقها (جـ٢)	وليم جيفور بالجريف	صبرى محمد حسن
٢٧١-	الحضارة الغربية	توماس سى. باترسون	شوقى جلال

٢٧٢-	الأديرة الأثرية فى مصر	س. س والترز	إبراهيم سلامة
٢٧٣-	الاستعمار والثورة فى الشرق الأوسط	جوان آر. لوك	عنان الشهاوى
٢٧٤-	السيدة باربارا	رومولو جلاجوس	محمود على مكى
٢٧٥-	ت. س إليوت شاعراً وناقداً وكاتباً مسرحياً	أقلام مختلفة	ماهر شفيق فريد
٢٧٦-	فنون السينما	فرانك جوتيران	عبد القادر التلمسانى
٢٧٧-	الجينات: الصراع من أجل الحياة	بريان فورد	أحمد فوزى
٢٧٨-	البدايات	إسحق عظيموف	ظريف عبدالله
٢٧٩-	الحرب الباردة الثقافية	ف.س. سوندرز	طلعت الشايب
٢٨٠-	من الأدب الهندى الحديث والمعاصر	بريم شند وآخرون	سمير عبدالحميد
٢٨١-	الفردوس الأعلى	مولانا عبد الحليم شرر الكهنوى	جلال الحفناوى
٢٨٢-	طبيعة العلم غير الطبيعية	لويس ولبيرت	سمير حنا صادق
٢٨٣-	السهل يحترق	خوان رولفو	على البمبى
٢٨٤-	هرقل مجنوناً	يوريبيدس	أحمد عتمان
٢٨٥-	رحلة الخواجة حسن نظامى	حسن نظامى	سمير عبد الحميد
٢٨٦-	سياحت نامه إبراهيم بك (جـ٣)	زين العابدين المراغى	محمود سلامة علاوى
٢٨٧-	الثقافة والعولمة والنظام العالمى	انتونى كنج	محمد يحيى وآخرون
٢٨٨-	الفن الروائى	ديفيد لودج	ماهر البطوطى
٢٨٩-	ديوان منجوهرى الدامغانى	أبو نجم أحمد بن قوص	محمد نور الدين عبدالمنعم
٢٩٠-	علم اللغة والترجمة	جورج مونان	أحمد زكريا إبراهيم
٢٩١-	المسرح الإسبانى فى القرن العشرين (جـ١)	فرانشسكو رويس رامون	السيد عبد الظاهر
٢٩٢-	المسرح الإسبانى فى القرن العشرين (جـ٢)	فرانشسكو رويس رامون	السيد عبد الظاهر
٢٩٣-	مقدمة للأدب العربى	روجر آلن	نخبة من المترجمين
٢٩٤-	فن الشعر	بوالو	رجاء ياقوت صالح
٢٩٥-	سلطان الأسطورة	جوزيف كامبل	بدر الدين حب الله الديب
٢٩٦-	مكبث	وليم شكسبير	محمد مصطفى بدوى
٢٩٧-	فن النحو بين اليونانية والسريانية	ديونيسيوس ثراكس ويوسف الأهوانى	ماجدة محمد أنور
٢٩٨-	مأساة العبيد	أبو بكر تفاوابليوه	مصطفى حجازى السيد
٢٩٩-	ثورة فى التكنولوجيا الحيوية	جين ل. ماركس	هاشم أحمد فؤاد
٣٠٠-	أسطورة بروميثيوس فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى (مج١)	لويس عوض	جمال الجزيرى وبهاء چاهين وإيزابيل كمال
٣٠١-	أسطورة بروميثيوس فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى (مج٢)	لويس عوض	جمال الجزيرى و محمد الجندى
٣٠٢-	فتجنشتين	جون هيتون وجودى جروفز	إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٣-	بوذا	جين هوب وبورن فان لون	إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٤-	ماركس	ريوس	إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٥-	الجلد	كروزيو مالابارته	صلاح عبد الصبور
٣٠٦-	الحماسة: النقد الكانطى للتاريخ	چان فرانسوا ليوتار	نبيل سعد
٣٠٧-	الشعور	ديفيد بابينو	محمود محمد أحمد
٣٠٨-	علم الوراثة	ستيف جونز	ممدوح عبد المنعم أحمد
٣٠٩-	الذهن والمخ	أنجوس چيلاتى	جمال الجزيرى
٣١٠-	يونج	ناجى هيد	محيى الدين محمد حسن

٣١١-	مقال فى المنهج الفلسفى	كولنجوود	فاطمة إسماعيل
٣١٢-	روح الشعب الأسود	وليم دى بويز	أسعد حليم
٣١٣-	أمثال فلسطينية	خايير بيان	عبدالله الجعيدى
٣١٤-	الفن كعدم	جينس مينيك	هويدا السباعى
٣١٥-	جرامشى فى العالم العربى	ميشيل بروندينو	كاميليا صبحى
٣١٦-	محاكمة سقراط	آ.ف. ستون	نسيم مجلى
٣١٧-	بلا غد	شير لايموفا- زنيكين	أشرف الصباغ
٣١٨-	الأدب الروسى فى السنوات العشر الأخيرة	نخبة	أشرف الصباغ
٣١٩-	صور دريدا	جايتر ياسبيفاك وكرستوفر نوريس	حسام نايل
٣٢٠-	لمعة السراج فى حضرة التاج	مؤلف مجهول	محمد علاء الدين منصور
٣٢١-	تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج٢، جـ١)	ليفى برو فنسال	نخبة من المترجمين
٣٢٢-	وجهات غربية حديثة فى تاريخ الفن	دبليو يوجين كليتباور	خالد مفلح حمزة
٣٢٣-	فن الساتورا	تراث يونانى قديم	هانم سليمان
٣٢٤-	اللعب بالنار	أشرف أسدى	محمود سلامة علاوى
٣٢٥-	عالم الآثار	فيليب بوسان	كرستين يوسف
٣٢٦-	المعرفة والمصلحة	جورجين هابرماس	حسن صقر
٣٢٧-	مختارات شعرية مترجمة (جـ١)	نخبة	توفيق على منصور
٣٢٨-	يوسف وزليخا	نور الدين عبد الرحمن بن أحمد	عبد العزيز بقوش
٣٢٩-	رسائل عيد الميلاد	تد هيوز	محمد عيد إبراهيم
٣٣٠-	كل شىء عن التمثيل الصامت	مارفن شبرد	سامى صلاح
٣٣١-	عندما جاء السردين	ستيفن جراى	سامية دياب
٣٣٢-	القصة القصيرة فى إسبانيا	نخبة	على إبراهيم منوفى
٣٣٣-	الإسلام فى بريطانيا	نبيل مطر	بكر عباس
٣٣٤-	لقطات من المستقبل	آرثر.س كلارك	مصطفى فهمى
٣٣٥-	عصر الشك	ناتالى ساروت	فتحى العشرى
٣٣٦-	متون الأهرام	نصوص قديمة	حسن صابر
٣٣٧-	فلسفة الولاء	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٣٣٨-	نظرات حائرة (وقصص أخرى من الهند)	نخبة	جلال السعيد الحفناوى
٣٣٩-	تاريخ الأدب فى إيران (جـ٣)	على أصغر حكمت	محمد علاء الدين منصور
٣٤٠-	اضطراب فى الشرق الأوسط	بيرش بيربيروجلو	فخرى لبيب
٣٤١-	قصائد من رلكه	راينر ماريا رلكه	حسن حلمى
٣٤٢-	سلامان وأبسال	نور الدين عبدالرحمن بن أحمد	عبد العزيز بقوش
٣٤٣-	العالم البرجوازى الزائل	نادين جورديمر	سمير عبد ربه
٣٤٤-	الموت فى الشمس	بيتر بلانجوه	سمير عبد ربه
٣٤٥-	الركض خلف الزمن	بونه ندائى	يوسف عبد الفتاح فرج
٣٤٦-	سحر مصر	رشاد رشدى	جمال الجزيرى
٣٤٧-	الصبية الطائشون	جان كوكتو	بكر الحلو
٣٤٨-	المتصوفة الأولون فى الأدب التركى (جـ١)	محمد فؤاد كوبريلى	عبدالله أحمد إبراهيم
٣٤٩-	دليل القارئ إلى الثقافة الجادة	آرثر والدرون وآخرون	أحمد عمر شاهين

٣٥٠-	بانوراما الحياة السياحية	أقلام مختلفة	عطية شحاتة
٣٥١-	مبادئ المنطق	جوزايا رويس	أحمد الانصاري
٣٥٢-	قصائد من كفافيس	قسطنطين كفافيس	نعيم عطية
٣٥٣-	الفن الإسلامي في الأندلس (الزخرفة الهندسية)	باسيليو بابون مالدوناند	علي إبراهيم منوفي
٣٥٤-	الفن الإسلامي في الأندلس (الزخرفة النباتية)	باسيليو بابون مالدوناند	علي إبراهيم منوفي
٣٥٥-	التيارات السياسية في إيران	حجت مرتضى	محمود سلامة علاوي
٣٥٦-	الميراث المر	بول سالم	بدر الرفاعي
٣٥٧-	متون هيرميس	نصوص قديمة	عمر الفاروق عمر
٣٥٨-	أمثال الهوسا العامية	نخبة	مصطفى حجازي السيد
٣٥٩-	محاورات بارمنيدس	أفلاطون	حبيب الشاروني
٣٦٠-	أنثروبولوجيا اللغة	أندريه جاكوب ونويلا باركان	ليلى الشربيني
٣٦١-	التصحر: التهديد والمجابهة	آلان جرينجر	عاطف معتمد وآمال شاور
٣٦٢-	تلميذ بابنبيرج	هاينرش شبورال	سيد أحمد فتح الله
٣٦٣-	حركات التحرير الأفريقية	ريتشارد جيبسون	صبري محمد حسن
٣٦٤-	حداثة شكسبير	إسماعيل سراج الدين	نجلاء أبو عجاج
٣٦٥-	سأم باريس	شارل بودلير	محمد أحمد حمد
٣٦٦-	نساء يركضن مع الذئاب	كلاريسا بنكولا	مصطفى محمود محمد
٣٦٧-	القلم الجريء	نخبة	البرّاق عبدالهادي رضا
٣٦٨-	المصطلح السردي	جيرالد برنس	عابد خزندار
٣٦٩-	المرأة في أدب نجيب محفوظ	فوزية العشماوي	فوزية العشماوي
٣٧٠-	الفن والحياة في مصر الفرعونية	كليرلا لويت	فاطمة عبدالله محمود
٣٧١-	المتصوفة الأولون في الأدب التركي (جـ٢)	محمد فؤاد كوبريلي	عبدالله أحمد إبراهيم
٣٧٢-	عاش الشباب	وانغ مينغ	وحيد السعيد عبدالحميد
٣٧٣-	كيف تعد رسالة دكتوراه	أمبرتو إيكو	علي إبراهيم منوفي
٣٧٤-	اليوم السادس	أندريه شديد	حمادة إبراهيم
٣٧٥-	الخلود	ميلان كونديرا	خالد أبو اليزيد
٣٧٦-	الغضب وأحلام السنين	نخبة	إدوار الخراط
٣٧٧-	تاريخ الأدب في إيران (جـ٤)	علي أصغر حكمت	محمد علاء الدين منصور
٣٧٨-	المسافر	محمد إقبال	يوسف عبدالفتاح فرج
٣٧٩-	ملك في الحديقة	ستنيل باث	جمال عبدالرحمن
٣٨٠-	حديث عن الخسارة	جونتر جراس	شيرين عبدالسلام
٣٨١-	أساسيات اللغة	ر. ل. تراسك	رانيا إبراهيم يوسف
٣٨٢-	تاريخ طبرستان	بهاء الدين محمد إسفنديار	أحمد محمد نادي
٣٨٣-	هدية الحجاز	محمد إقبال	سمير عبدالحميد إبراهيم
٣٨٤-	القصص التي يحكيها الأطفال	سوزان إنجيل	إيزابيل كمال
٣٨٥-	مشتري العشق	محمد علي بهزادراد	يوسف عبدالفتاح فرج
٣٨٦-	دفاعًا عن التاريخ الأدبي النسوي	جانيت تود	ريهام حسين إبراهيم
٣٨٧-	أغنيات وسوناتات	جون دن	بهاء چاهين
٣٨٨-	مواعظ سعدي الشيرازي	سعدي الشيرازي	محمد علاء الدين منصور

٣٨٩-	من الأدب الباكستاني المعاصر	نخبة	سمير عبدالحميد إبراهيم
٣٩٠-	الأرشيفات والمدن الكبرى	نخبة	عثمان مصطفى عثمان
٣٩١-	الحافلة الليلكية	مايف بينشى	منى الدروبى
٣٩٢-	مقامات ورسائل أندلسية	نخبة	عبداللطيف عبدالحليم
٣٩٣-	فى قلب الشرق	ندوة لويس ماسينيون	زينب محمود الخضيرى
٣٩٤-	القوى الأربع الأساسية فى الكون	بول ديفيز	هاشم أحمد محمد
٣٩٥-	آلام سياوش	إسماعيل فصيح	سليم حمدان
٣٩٦-	السافاك	تقى نجارى راد	محمود سلامة علاوى
٣٩٧-	نيتشه	لورانس جين	إمام عبدالفتاح إمام
٣٩٨-	سارتر	فيليب تودى	إمام عبدالفتاح إمام
٣٩٩-	كامى	ديفيد ميروفتس	إمام عبدالفتاح إمام
٤٠٠-	مومو	مشيائيل إنده	باهر الجوهرى
٤٠١-	الرياضيات	زيادون ساردر	ممدوح عبد المنعم
٤٠٢-	هوكنج	ج. ب. ماك ايفوى	ممدوح عبدالمنعم
٤٠٣-	رية المطر والملابس تصنع الناس	تودور شتورم	عماد حسن بكر
٤٠٤-	تعويذة الحسى	ديفيد إبرام	ظبية خميس
٤٠٥-	إيزابيل	أندريه جيد	حمادة إبراهيم
٤٠٦-	المستعربون الإسبان فى القرن ١٩	مانويلا مانتاناريس	جمال عبد الرحمن
٤٠٧-	الأدب الإسبانى المعاصر بأقلام كتابه	أقلام مختلفة	طلعت شاهين
٤٠٨-	معجم تاريخ مصر	جوان فوتشركنج	عنان الشهاوى
٤٠٩-	انتصار السعادة	برتراند راسل	إلهامى عمارة
٤١٠-	خلاصة القرن	كارل بوبر	الزواوى بغورة
٤١١-	همس من الماضى	جينيفر أكرمان	أحمد مستجير
٤١٢-	تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج٢، جـ٢)	ليفى بروفنسال	نخبة
٤١٣-	أغنيات المنفى	ناظم حكمت	محمد البخارى
٤١٤-	الجمهورية العالمية للآداب	باسكال كازانوفا	أمل الصبان
٤١٥-	صورة كوكب	فريدريش دورنيمات	أحمد كامل عبدالرحيم
٤١٦-	مبادئ النقد الأدبى والعلم والشعر	أ. أ. رتشاردز	مصطفى بدوى
٤١٧-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٥)	رينيه ويليك	مجاهد عبدالمنعم مجاهد
٤١٨-	سياسات الزمر الحاكمة فى مصر العثمانية	جين هاثواى	عبد الرحمن الشيخ
٤١٩-	العصر الذهبى للإسكندرية	جون مايو	نسيم مجلى
٤٢٠-	مكرو ميجاس	فولتير	الطيب بن رجب
٤٢١-	الولاء والقيادة	روى متحدة	أشرف محمد كيلانى
٤٢٢-	رحلة لاستكشاف أفريقيا (جـ١)	نخبة	عبدالله عبدالرازق إبراهيم
٤٢٣-	إسراءات الرجل الطيف	نخبة	وحيد النقاش
٤٢٤-	لوائح الحق ولوامع العشق	نور الدين عبدالرحمن الجامى	محمد علاء الدين منصور
٤٢٥-	من طاووس إلى فرح	محمود طلوعى	محموبد سلامة علاوى
٤٢٦-	الخفافيش وقصص أخرى	نخبة	محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
٤٢٧-	بانديراس الطاغية	باى إنكلان	ثريا شلبى

٤٢٨-	الخزانة الخفية	محمد هوتك	محمد أمان صافى
٤٢٩-	هيجل	ليود سبنسر وأندرزجى كروز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٠-	كانط	كرستوفر وانت وأندزجى كليموفسكى	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣١-	فوكو	كريس هوروكس وزوران جفتيك	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٢-	ماكيافللى	باتريك كيرى وأوسكار زاريت	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٣-	جويس	ديفيد نوريس وكارل فلنت	حمدى الجابرى
٤٣٤-	الرومانسية	دونكان هيث وچودن بورهام	عصام حجازى
٤٣٥-	توجهات ما بعد الحداثة	نيكولاس زربرج	ناجى رشوان
٤٣٦-	تاريخ الفلسفة (مج١)	فردريك كوبلستون	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٧-	رحالة هندى فى بلاد الشرق	شبلى النعمانى	جلال السعيد الحفناوى
٤٣٨-	بطلات وضحايا	إيمان ضياء الدين بيبرس	عايدة سيف الدولة
٤٣٩-	موت المرابى	صدر الدين عينى	محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
٤٤٠-	قواعد اللهجات العربية	كرستن بروستاد	محمد طارق الشرقاوى
٤٤١-	رب الأشياء الصغيرة	أرونداتى روى	فخرى لبيب
٤٤٢-	حتشبسوت (المرأة الفرعونية)	فوزية أسعد	ماهر جويجاتى
٤٤٣-	اللغة العربية	كيس فرستيغ	محمد طارق الشرقاوى
٤٤٤-	أمريكا اللاتينية: الثقافات القديمة	لاوريت سيجورنه	صالح علمانى
٤٤٥-	حول وزن الشعر	پرويز ناتل خانلرى	محمد محمد يونس
٤٤٦-	التحالف الأسود	ألكسندر كوكبرن وجيفرى سانت كلير	أحمد محمود
٤٤٧-	نظرية الكم	ج. پ. ماك إيڤوى	ممدوح عبدالمنعم
٤٤٨-	علم نفس التطور	ديلان إيڤانز وأوسكار زاريت	ممدوح عبدالمنعم
٤٤٩-	الحركة النسائية	نخبة	جمال الجزيرى
٤٥٠-	ما بعد الحركة النسائية	صوفيا فوكا وربيكا رايت	جمال الجزيرى
٤٥١-	الفلسفة الشرقية	ريتشارد أوزبورن وبورن ڤان لون	إمام عبد الفتاح إمام
٤٥٢-	لينين والثورة الروسية	ريتشارد إيجناترى وأوسكار زاريت	محيى الدين مزيد
٤٥٣-	القاهرة: إقامة مدينة حديثة	جان لوك أرنو	حليم طوسون وفؤاد الدهان
٤٥٤-	خمسون عاماً من السينما الفرنسية	رينيه بريدال	سوزان خليل
٤٥٥-	تاريخ الفلسفة الحديثة (مج٥)	فردريك كوبلستون	محمود سيد أحمد
٤٥٦-	لا تنسنى	مريم جعفرى	هويدا عزت محمد
٤٥٧-	النساء فى الفكر السياسى الغربى	سوزان موللر أوكين	إمام عبدالفتاح إمام
٤٥٨-	الموريسكيون الأندلسيون	مرثيدس غارثيا أرينال	جمال عبد الرحمن
٤٥٩-	نحو مفهوم لاقتصاديات الموارد الطبيعية	توم تيتنبرج	جلال البنا
٤٦٠-	الفاشية والنازية	ستوارت هود وليتزا جانستز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٦١-	لكان	داريان ليدر وجودى جروفز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٦٢-	طه حسين من الأزهر إلى السوربون	عبدالرشيد الصادق محمودى	عبدالرشيد الصادق محمودى
٤٦٣-	الدولة المارقة	ويليام بلوم	كمال السيد
٤٦٤-	ديمقراطية للقلة	مايكل بارنتى	حصة إبراهيم المنيف
٤٦٥-	قصص اليهود	لويس جنزبرج	جمال الرفاعى
٤٦٦-	حكايات حب وبطولات فرعونية	ڤيولين ڤانويك	فاطمة محمود

٤٦٧-	التفكير السياسى	ستيفين ديلو	ربيع وهبة
٤٦٨-	روح الفلسفة الحديثة	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٤٦٩-	جلال الملوك	نصوص حبشية قديمة	مجدى عبدالرازق
٤٧٠-	الأراضى والجودة البيئية	نخبة	محمد السيد الننة
٤٧١-	رحلة لاستكشاف أفريقيا (جـ٢)	نخبة	عبد الله عبد الرازق إبراهيم
٤٧٢-	دون كيخوتى (القسم الأول)	ميجيل دى ثربانتس سابيدرا	سليمان العطار
٤٧٣-	دون كيخوتى (القسم الثانى)	ميجيل دى ثربانتس سابيدرا	سليمان العطار
٤٧٤-	الأدب والنسوية	بام موريس	سهام عبدالسلام
٤٧٥-	صوت مصر: أم كلثوم	فرجينيا دانيلسون	عادل هلال عنانى
٤٧٦-	أرض الحبايب بعيدة: بيرم التونسى	ماريلين بوث	سحر توفيق
٤٧٧-	تاريخ الصين	هيلدا هوخام	أشرف كيلانى
٤٧٨-	الصين والولايات المتحدة	ليوشيه شنج و لى شى دونج	عبد العزيز حمدى
٤٧٩-	المقهـــى (مسرحية صينية)	لاوشه	عبد العزيز حمدى
٤٨٠-	تساى ون جى (مسرحية صينية)	كو مو روا	عبد العزيز حمدى
٤٨١-	عباءة النبى	روى متحدة	رضوان السيد
٤٨٢-	موسوعة الأساطير والرموز الفرعونية	روبير جاك تيبو	فاطمة محمود
٤٨٣-	النسوية وما بعد النسوية	سارة جامبل	أحمد الشامى
٤٨٤-	جمالية التلقى	هانسن روبيرت ياوس	رشيد بنحدو
٤٨٥-	التوبة (رواية)	نذير أحمد الدهلوى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٦-	الذاكرة الحضارية	يان أسمن	عبدالحليم عبدالغنى رجب
٤٨٧-	الرحلة الهندية إلى الجزيرة العربية	رفيع الدين المراد آبادى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٨-	الحب الذى كان وقصائد أخرى	نخبة	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٩-	هُسِرل: الفلسفة علمًا دقيقًا	هُسِرل	محمود رجب
٤٩٠-	أسمار الببغاء	محمد قادرى	عبد الوهاب علوب
٤٩١-	نصوص قصصية من روائع الأدب الأفريقى	نخبة	سمير عبد ربه
٤٩٢-	محمد على مؤسس مصر الحديثة	جى فارجيت	محمد رفعت عواد
٤٩٣-	خطابات إلى طالب الصوتيات	هارولد بالمر	محمد صالح الضالع
٤٩٤-	كتاب الموتى (الخروج فى النهار)	نصوص مصرية قديمة	شريف الصيفى
٤٩٥-	اللوبى	إدوارد تيفان	حسن عبد ربه المصرى
٤٩٦-	الحكم والسياسة فى أفريقيا (جـ١)	إكوادو بانولى	نخبة
٤٩٧-	العلمانية والنوع والدولة فى الشرق الأوسط	نادية العلىّ	مصطفى رياض
٤٩٨-	النساء والنوع فى الشرق الأوسط الحديث	جوديث تاكر ومارجريت مريودز	أحمد على بدوى
٤٩٩-	تقاطعات: الأمة والمجتمع والجنس	نخبة	فيصل بن خضراء
٥٠٠-	فى طفولتى (دراسة فى السيرة الذاتية العربية)	تيتز رووكى	طلعت الشايب
٥٠١-	تاريخ النساء فى الغرب (جـ١)	آرثر جولد هامر	سحر فراج
٥٠٢-	أصوات بديلة	هدى الصدّة	هالة كمال
٥٠٣-	مختارات من الشعر الفارسى الحديث	نخبة	محمد نور الدين عبدالمنعم
٥٠٤-	كتابات أساسية (جـ١)	مارتن هايدجر	إسماعيل المصدق
٥٠٥-	كتابات أساسية (جـ٢)	مارتن هايدجر	إسماعيل المصدق

٥٠٦-	ربما كان قديساً	آن تيلر	عبدالحميد فهمى الجمال
٥٠٧-	سيدة الماضى الجميل	بيتر شيفر	شوقى فهيم
٥٠٨-	المولوية بعد جلال الدين الرومى	عبدالباقى جلبنارلى	عبدالله أحمد إبراهيم
٥٠٩-	الفقر والإحسان فى عهد سلاطين المماليك	آدم صبرة	قاسم عبده قاسم
٥١٠-	الأرملة الماكرة	كارلو جولدونى	عبدالرازق عيد
٥١١-	كوكب مرقَّع	آن تيلر	عبدالحميد فهمى الجمال
٥١٢-	كتابة النقد السينمائى	تيموثى كوريجان	جمال عبد الناصر
٥١٣-	العلم الجسور	تيد أنتون	مصطفى إبراهيم فهمى
٥١٤-	مدخل إلى النظرية الأدبية	جونثان كولر	مصطفى بيومى عبد السلام
٥١٥-	من التقليد إلى ما بعد الحداثة	فدوى مالطى دوجلاس	فدوى مالطى دوجلاس
٥١٦-	إرادة الإنسان فى شفاء الإدمان	آرنولد واشنطون وديونا باوندى	صبرى محمد حسن
٥١٧-	نقش على الماء وقصص أخرى	نخبة	سمير عبد الحميد إبراهيم
٥١٨-	استكشاف الأرض والكون	إسحق عظيموف	هاشم أحمد محمد
٥١٩-	محاضرات فى المثالية الحديثة	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٥٢٠-	الولع بمصر من الحلم إلى المشروع	أحمد يوسف	أمل الصبان
٥٢١-	قاموس تراجم مصر الحديثة	آرثر جولد سميث	عبدالوهاب بكر
٥٢٢-	إسبانيا فى تاريخها	أميركو كاسترو	على إبراهيم منوفى
٥٢٣-	الفن الطليطلى الإسلامى والمدجن	باسيليو بابون مالدونادو	على إبراهيم منوفى
٥٢٤-	الملك لير	وليم شكسبير	محمد مصطفى بدوى
٥٢٥-	موسم صيد فى بيروت وقصص أخرى	دنيس جونسون رديفز	نادية رفعت
٥٢٦-	علم السياسة البيئية	ستيفن كرول ووليم رانكين	محيى الدين مزيد
٥٢٧-	كافكا	ديفيد زين ميروفتس وروبرت كرمب	جمال الجزيرى
٥٢٨-	تروتسكى والماركسية	طارق على وفِلْ إيفانز	جمال الجزيرى
٥٢٩-	بدائع العلامة إقبال فى شعره الأردى	محمد إقبال	حازم محفوظ وحسين نجيب المصرى
٥٣٠-	مدخل عام إلى فهم النظريات التراثية	رينيه جينو	عمر الفاروق عمر
٥٣١-	ما الذى حَدَثَ فى «حَدَث» ١١ سبتمبر؟	چاك دريدا	صفاء فتحى
٥٣٢-	المغامرُ والمستشرق	هنرى لورنس	بشير السباعى
٥٣٣-	تعلُّم اللغة الثانية	سوزان جاس	محمد الشرقاوى
٥٣٤-	الإسلاميون الجزائريون	سيڤرين لابا	حمادة إبراهيم
٥٣٥-	مخزن الأسرار	نظامى الكنجوى	عبدالعزيز بقوش
٥٣٦-	الثقافات وقيم التقدم	صمويل هنتنجتون	شوقى جلال
٥٣٧-	الحب والحرية	نخبة	عبدالغفار مكاوى
٥٣٨-	النفس والآخر فى قصص يوسف الشارونى	كيت دانيلر	محمد الحديدى
٥٣٩-	خمس مسرحيات قصيرة	كاريل تشرشل	محسن مصيلحى
٥٤٠-	توجهات بريطانية - شرقية	السير رونالد ستورس	رءوف عباس
٥٤١-	هى تتخيل وهلاوس أخرى	خوان خوسيه مياس	مروة رزق
٥٤٢-	قصص مختارة من الأدب اليونانى الحديث	نخبة	نعيم عطية
٥٤٣-	السياسة الأمريكية	باتريك بروجان وكريس جرات	وفاء عبدالقادر
٥٤٤-	ميلانى كلاين	نخبة	حمدى الجابرى

٥٤٥-	يا له من سباق محموم	فرانسيس كريك	عزت عامر
٥٤٦-	ريموس	ت. ب. وايزمان	توفيق على منصور
٥٤٧-	بارت	فيليب ثودى وآن كورس	جمال الجزيرى
٥٤٨-	علم الاجتماع	ريتشارد أوزبرن وبورن فان لون	حمدى الجابرى
٥٤٩-	علم العلامات	بول كوبلى وليتاجانز	جمال الجزيرى
٥٥٠-	شكسبير	نيك جروم وبيرو	حمدى الجابرى
٥٥١-	الموسيقى والعولمة	سايمون ماندى	سمحة الخولى
٥٥٢-	قصص مثالية	ميجيل دى ثربانتس	على عبد الرءوف البمبى
٥٥٣-	مدخل الشعر الفرنسى الحديث والمعاصر	دانيال لوفرس	رجاء ياقوت
٥٥٤-	مصر فى عهد محمد على	عفاف لطفى السيد مارسوه	عبدالسميع عمر زين الدين
٥٥٥-	الإستراتيجية الأمريكية للقرن الحادى والعشرين	أناتولى أوتكين	أنور محمد إبراهيم ومحمد نصرالدين الجبالى
٥٥٦-	چان بودريار	كريس هوروكس وزوران جيفتك	حمدى الجابرى
٥٥٧-	الماركيز دى ساد	ستوارت هود وجراهام كرولى	إمام عبدالفتاح إمام
٥٥٨-	الدراسات الثقافية	زيودين ساردار وبورين ڤان لون	إمام عبدالفتاح إمام
٥٥٩-	الماس الزائف	تشا تشاجى	عبدالحى أحمد سالم
٥٦٠-	صلصلة الجرس	نخبة	جلال السعيد الحفناوى
٥٦١-	جناح جبريل	محمد إقبال	جلال السعيد الحفناوى
٥٦٢-	بلايين وبلايين	كارل ساجان	عزت عامر
٥٦٣-	ورود الخريف	خاثينتو بينابينتى	صبرى محمدى التهامى
٥٦٤-	عُش الغريب	خاثينتو بينابينتى	صبرى محمدى التهامى
٥٦٥-	الشرق الأوسط المعاصر	ديبورا . ج. جيرنر	أحمد عبدالحميد أحمد
٥٦٦-	تاريخ أوروبا فى العصور الوسطى	موريس بيشوب	على السيد على
٥٦٧-	الوطن المغتصب	مايكل رايس	إبراهيم سلامة إبراهيم
٥٦٨-	الأصولى فى الرواية	عبد السلام حيدر	عبد السلام حيدر
٥٦٩-	موقع الثقافة	هومى. ك. بابا	ثائر ديب
٥٧٠-	دول الخليج الفارسى	سير روبرت هاى	يوسف الشارونى
٥٧١-	تاريخ النقد الإسبانى المعاصر	إيميليا دى ثوليتا	السيد عبد الظاهر
٥٧٢-	الطب فى زمن الفراعنة	برونو أليوا	كمال السيد
٥٧٣-	فرويد	ريتشارد ابيجنانس وأسكار زارتى	جمال الجزيرى
٥٧٤-	مصر القديمة فى عيون الإيرانيين	حسن بيرنيا	علاء الدين عبد العزيز السباعى
٥٧٥-	الاقتصاد السياسى للعولمة	نجير وودز	أحمد محمود
٥٧٦-	فكر ثربانتس	أمريكو كاسترو	ناهد العشرى محمد
٥٧٧-	مغامرات بينوكيو	كارلو كولودى	محمد قدرى عمارة
٥٧٨-	الجماليات عند كيتس وهنت	أيومى ميزوكوشى	محمد إبراهيم وعصام عبد الرءوف
٥٧٩-	تشومسكى	چون ماهر وچودى جروتز	محيى الدين مزيد
٥٨٠-	دائرة المعارف الدولية (جـ١)	جون فيزر وبول سيترجز	محمد فتحى عبدالهادى
٥٨١-	الحمقى يموتون	ماريو بوزو	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٢-	مرايا الذات	هوشنك كلشيرى	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٣-	الجيران	أحمد محمود	سليم عبد الأمير حمدان

-٥٨٤	سفر	محمود دولت آبادی	سليم عبد الأمير حمدان
-٥٨٥	الأمير احتجاب	هوشنك كلشيرى	سليم عبد الأمير حمدان
-٥٨٦	السينما العربية والأفريقية	ليزبيث مالكموس وروى آرمز	سهام عبد السلام
-٥٨٧	تاريخ تطور الفكر الصينى	نخبة	عبدالعزيز حمدى
-٥٨٨	أمنحوتپ الثالث	آنييس كابرول	ماهر جويجاتى
-٥٨٩	تمبكت العجيبة	فيلكس ديبواه	عبدالله عبدالرازق إبراهيم
-٥٩٠	أساطير من الموروثات الشعبية الفنلندية	نخبة	محمود مهدى عبدالله
-٥٩١	الشاعر والمفكر	هوراتيوس	على عبدالتواب على وصلاح رمضان السيد
-٥٩٢	الثورة المصرية	محمد صبرى السوربونى	مجدى عبدالحافظ وعلى كورخان
-٥٩٣	قصائد ساحرة	بول فاليرى	بكر الحلو
-٥٩٤	القلب السمين	سوزانا تامارو	أمانى فوزى
-٥٩٥	الحكم والسياسة فى أفريقيا (جـ٢)	إكوادو بانولى	نخبة
-٥٩٦	الصحة العقلية فى العالم	روبرت ديجارليه وآخرون	إيهاب عبدالرحيم محمد
-٥٩٧	مسلمو غرناطة	خوليو كاروباروخا	جمال عبدالرحمن
-٥٩٨	مصر وكنعان وإسرائيل	دونالد ريدفورد	بيومى على قنديل
-٥٩٩	فلسفة الشرق	هرداد مهرين	محمود سلامة علاوى
-٦٠٠	الإسلام فى التاريخ	برنارد لويس	مدحت طه
-٦٠١	النسوية والمواطنة	ريان فوت	أيمن بكر وسمر الشيشكلى
-٦٠٢	ليوتار:نحو فلسفة ما بعد حداثية	چيمس وليامز	إيمان عبدالعزيز
-٦٠٣	النقد الثقافى	آرثر أيزابرجر	وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسى
-٦٠٤	الكوارث الطبيعية (جـ١)	باتريك ل. آبوت	توفيق على منصور
-٦٠٥	مخاطر كوكبنا المضطرب	إرنست زيبروسكى الصغير	مصطفى إبراهيم فهمى
-٦٠٦	قصة البردى اليونانى فى مصر	ريتشارد هاريس	محمود إبراهيم السعدنى
-٦٠٧	قلب الجزيرة العربية (جـ١)	هارى سينت فيلبى	صبرى محمد حسن
-٦٠٨	قلب الجزيرة العربية (جـ٢)	هارى سينت فيلبى	صبرى محمد حسن
-٦٠٩	الانتخاب الثقافى	أجنر فوج	شوقى جلال
-٦١٠	العمارة المدجنة	رفائيل لوبث جوثمان	على إبراهيم منوفى
-٦١١	النقد والأيديولوچية	تيرى إيجلتون	فخرى صالح
-٦١٢	رسالة النفسية	فضل الله بن حامد الحسينى	محمد محمد يونس
-٦١٣	السياحة والسياسة	كولن مايكل هول	محمد فريد حجاب
-٦١٤	بيت الأقصر الكبير	فوزية أسعد	منى قطان
-٦١٥	عرض الأحداث التى وقعت فى بغداد	أليس بسيرينى	محمد رفعت عواد
-٦١٦	أساطير بيضاء	روبرت يانج	أحمد محمود
-٦١٧	الفولكلور والبحر	هوراس بيك	أحمد محمود
-٦١٨	نحو مفهوم لاقتصاديات الصحة	تشارلز فيلبس	جلال البنا
-٦١٩	مفاتيح أورشليم القدس	ريمون استانبولى	عايدة الباجورى
-٦٢٠	السلام الصليبى	توماش ماستناك	بشير السباعى
-٦٢١	النوبة المعبر الحضارى	وليم. ى. آدمز	فؤاد عكود
-٦٢٢	أشعار من عالم اسمه الصين	آى تشينغ	أمير نبيه وعبدالرحمن حجازى

٦٢٣- نوادر جحا الإيرانى	سعيد قانعى	يوسف عبدالفتاح
٦٢٤- أزمة العالم الحديث	رينيه جينو	عمر الفاروق
٦٢٥- الجرح السرى	جان جينيه	محمد برادة
٦٢٦- مختارات شعرية مترجمة (جـ٢)	نخبة	توفيق على منصور
٦٢٧- حكايات إيرانية	نخبة	عبدالوهاب علوب
٦٢٨- أصل الأنواع	تشارلس داروين	مجدى محمود المليجى
٦٢٩- قرن آخر من الهيمنة الأمريكية	نيقولاس جويات	عزة الخميسى
٦٣٠- سيرتى الذاتية	أحمد بللو	صبرى محمد حسن
٦٣١- مختارات من الشعر الأفريقى المعاصر	نخبة	بإشراف: حسن طلب
٦٣٢- المسلمون واليهود فى مملكة فالنسيا	دولورس برامون	رانيا محمد
٦٣٣- الحب وفنونه	نخبة	حمادة إبراهيم
٦٣٤- مكتبة الإسكندرية	روى ماكلويد وإسماعيل سراج الدين	مصطفى البهنساوى
٦٣٥- التثبيت والتكيف فى مصر	جودة عبد الخالق	سمير كريم
٦٣٦- حج يولندة	جناب شهاب الدين	سامية محمد جلال
٦٣٧- مصر الخديوية	ف. روبرت هنتر	بدر الرفاعى
٦٣٨- الديمقراطية والشعر	روبرت بن ورين	فؤاد عبد المطلب
٦٣٩- فندق الأرق	تشارلز سيميك	أحمد شافعى
٦٤٠- ألكسياد	الأميرة أنّاكومنينا	حسن حبشى
٦٤١- برتراندرسل (مختارات)	برتراند رسل	محمد قدرى عمارة
٦٤٢- داروين والتطور	جوناثان ميلر وبورين فان لون	ممدوح عبد المنعم
٦٤٣- سفرنامه حجاز	عبد الماجد الدريابادى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٦٤٤- العلوم عند المسلمين	هوارد د.تيرنر	فتح الله الشيخ
٦٤٥- السياسة الخارجية الأمريكية ومصادرها الداخلية	تشارلز كجلى ويوجين ويتكوف	عبد الوهاب علوب
٦٤٦- قصة الثورة الإيرانية	سيهر ذبيح	عبد الوهاب علوب
٦٤٧- رسائل من مصر	جون نينيه	فتحى العشرى
٦٤٨- بورخيس	بياتريث سارلو	خليل كلفت
٦٤٩- الخوف وقصص خرافية أخرى	نخبة	سحر يوسف
٦٥٠- الدولة والسلطة والسياسة فى الشرق الأوسط	روجر أوين	عبد الوهاب علوب
٦٥١- ديليسبس الذى لا نعرفه	وثائق قديمة	أمل الصبان
٦٥٢- آلهة مصر القديمة	كلود ترونكر	حسن نصر الدين
٦٥٣- مدرسة الطغاة	إيريش كستنر	سمير جريس
٦٥٤- أساطير شعبية من أوزبكستان (جـ١)	نصوص قديمة	عبد الرحمن الخميسى
٦٥٥- أساطير وآلهة	إيزابيل فرانكو	حليم طوسون ومحمود ماهر طه
٦٥٦- خبز الشعب والأرض الحمراء	ألفونسو ساسترى	ممدوح البستاوى
٦٥٧- محاكم التفتيش والموريسكيون	مرثيديس غارثيا- أرينال	خالد عباس
٦٥٨- حوارات مع خوان رامون خيمينيث	خوان رامون خيمينيث	صبرى التهامى
٦٥٩- قصائد من إسبانيا وأمريكا اللاتينية	نخبة	عبداللطيف عبدالحليم
٦٦٠- نافذة على أحدث العلوم	ريتشارد فايفيلد	هاشم أحمد محمد
٦٦١- روائع أندلسية إسلامية	نخبة	صبرى التهامى

٦٦٢- رحلة إلى الجذور	داسو سالدييار	صبرى التهامى
٦٦٣- امرأة عادية	ليوسيل كليفتون	أحمد شافعى
٦٦٤- الرجل على الشاشة	ستيفن كوهان - إنا راى هارك	عصام زكريا
٦٦٥- عوالم أخرى	بول دافيز	هاشم أحمد محمد
٦٦٦- تطور الصورة الشعرية عند شكسبير	وولفجانج اتش كليمن	ممدحت الجيار
٦٦٧- الأزمة القادمة لعلم الاجتماع الغربى	ألفن جولدنر	على ليلة
٦٦٨- ثقافات العولمة	فريدريك جيمسون - ماساو ميوشى	ليلى الجبالى
٦٦٩- ثلاث مسرحيات	وول شوينكا	نسيم مجلى
٦٧٠- أشعار جوستاف أدولفو	جوستاف أدولفو	ماهر البطوطى
٦٧١- قل لى كم مضى على رحيل القطار؟	جيمس بولدوين	على عبدالأمير صالح
٦٧٢- مختارات قصائد فرنسية للأطفال	نخبة	إبتهال سالم
٦٧٣- ضرب الكليم	محمد إقبال	جلال السعيد الحفناوى
٦٧٤- ديوان الإمام الخمينى	آية الله العظمى الخمينى	محمد علاء الدين منصور
٦٧٥- أثينا السوداء (جـ٢، مج١)	مارتن برنال	بإشراف: محمود إبراهيم السعدنى
٦٧٦- أثينا السوداء (جـ٢، مج٢)	مارتن برنال	بإشراف: محمود إبراهيم السعدنى
٦٧٧- تاريخ الأدب فى إيران (جـ١ ، مج١)	إدوارد جرانڤيل براون	أحمد كمال الدين حلمى
٦٧٨- تاريخ الأدب فى إيران (جـ٢ ، مج٢)	إدوارد جرانڤيل براون	أحمد كمال الدين حلمى
٦٧٩- مختارات شعرية مترجمة (جـ٢)	وليام شكسبير	توفيق على منصور
٦٨٠- سنوات الطفولة	وول سوينكا	سمير عبد ربه
٦٨١- هل يوجد نص فى هذا الفصل؟	ستانلى فش	أحمد الشيمى
٦٨٢- نجوم حظر التجول الجديد	بن أوكرى	صبرى محمد حسن
٦٨٣- سكين واحد لكل رجل	تى. م. ألوكو	صبرى محمد حسن
٦٨٤- الأعمال القصصية (جـ١)	أوراثيو كيروجا	رزق أحمد بهنسى
٦٨٥- الأعمال القصصية (جـ٢)	أوراثيو كيروجا	رزق أحمد بهنسى
٦٨٦- امرأة محاربة	ماكسين هونج كنجستون	سحر توفيق
٦٨٧- محبوبة	فتانة حاج سيد جوادى	ماجدة العنانى
٦٨٨- الانفجارات الثلاثة الكبرى	فيليب م. دوبر وريتشارد أ. موار	فتح الله الشيخ وأحمد السماحى
٦٨٩- الملف	تادووش روجيفيتش	هناء عبد الفتاح
٦٩٠- محاكم التفتيش فى فرنسا	چوزيف ر. ستراير	رمسيس عوض
٦٩١- ألبرت أينشتين: حياته وغرامياته	دنيس براين	رمسيس عوض
٦٩٢- الوجودية	ريتشارد أبيجانسي وأوسكار زاريت	حمدى الجابرى
٦٩٣- القتل الجماعى: المحرقة	حائيم برشيت وآخران	جمال الجزيرى
٦٩٤- دريدا	جيف كولينز وبيل مايبلين	حمدى الجابرى
٦٩٥- رسل	ديف روبنسون وجودى جروف	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٦- روسو	ديف روبنسون وأوسكار زاريت	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٧- أرسطو	روبرت وبفين وجودى جروفس	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٨- عصر التنوير	ليود سبنسر وأندرزيجى كروز	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٩- التحليل النفسى	إيفان وارد وأوسكار زاراتى	جمال الجزيرى
٧٠٠- حقيقة كاتب	ماريو فرجاش	بسمة عبدالرحمن

٧٠١-	الذاكرة والحداثة	وليم رود فيفيان	منى البرنس
٧٠٢-	الأمثال الفارسية	أحمد وكيليان	محمود علاوى
٧٠٣-	تاريخ الأدب فى إيران (جـ٢)	إدوارد جرانفيل براون	أمين الشواربى
٧٠٤-	فيه ما فيه	مولانا جلال الدين الرومى	محمد علاء الدين منصور وآخرون
٧٠٥-	فضل الأنام من رسائل حجة الإسلام	الإمام الغزالى	عبدالحميد مدكور
٧٠٦-	الشفرة الوراثية وكتاب التحولات	جونسون ف. يان	عزت عامر
٧٠٧-	ڤالتر بنيامين	نخبة	وفاء عبدالقادر
٧٠٨-	فراعنة من؟	دونالد مالكولم ريد	رءوف عباس
٧٠٩-	معنى الحياة	ألفريد آدلر	عادل نجيب بشرى
٧١٠-	الأطفال: التكنولوچيا والثقافة	يان هاتشباى وجوموران - إليس	دعاء محمد الخطيب
٧١١-	درة التاج	ميرزا محمد هادى رسوا	هناء عبد الفتاح
٧١٢-	الإلياذة (جـ١)	هوميروس	سليمان البستانى
٧١٣-	الإلياذة (جـ٢)	هوميروس	سليمان البستانى
٧١٤-	حديث القلوب	لامنيه	حنا صاوه
٧١٥-	جامعة كل المعارف (جـ١)	مجموعة من المؤلفين	نخبة من المترجمين
٧١٦-	جامعة كل المعارف (جـ٢)	مجموعة من المؤلفين	نخبة من المترجمين
٧١٧-	جامعة كل المعارف (جـ٣)	مجموعة من المؤلفين	نخبة من المترجمين
٧١٨-	جامعة كل المعارف (جـ٤)	مجموعة من المؤلفين	نخبة من المترجمين
٧١٩-	جامعة كل المعارف (جـ٥)	مجموعة من المؤلفين	نخبة من المترجمين
٧٢٠-	جامعة كل المعارف (جـ٦)	مجموعة من المؤلفين	نخبة من المترجمين
٧٢١-	فلسفة المتكلمين فى الإسلام (مج١)	هارى أ. ولفسون	مصطفى لبيب عبد الغنى
٧٢٢-	الصفيحة وقصص أخرى	بشار كمال	الصفصافى أحمد القطورى
٧٢٣-	تحديات ما بعد الصهيونية	إفرايم نيمنى	أحمد ثابت
٧٢٤-	اليسار الفرويدى	بول روبنسون	عبده الريس
٧٢٥-	الاضطراب النفسى	جون فيتكس	مى مقلد
٧٢٦-	الموريسكيون فى الغرب	غييرمو غوثالبيس بوستو	مروة محمد إبراهيم
٧٢٧-	حلم البحر	باچين	وحيد السعيد
٧٢٨-	العولمة: تدمير العمالة والنمو	موريس آليه	أميرة جمعة
٧٢٩-	الثورة الإسلامية فى إيران	صادق زيباكلام	هويدا عزت
٧٣٠-	حكايات من السهول الأفريقية	آن جاتى	عزت عامر
٧٣١-	النوع: الذكر والأنثى بين التمييز والاختلاف	نخبة	محمد قدرى عمارة
٧٣٢-	قصص بسيطة	إنجو شولتسه	سمير جريس
٧٣٣-	مأساة عطيل	وليم شيكسبير	محمد مصطفى بدوى
٧٣٤-	بونابرت فى الشرق الإسلامى	أحمد يوسف	أمل الصبان
٧٣٥-	فن السيرة فى العربية	مايكل كوبرسون	محمود محمد مكى
٧٣٦-	التاريخ الشعبى للولايات المتحدة (جـ١)	هوارد زن	شعبان مكاوى
٧٣٧-	الكوارث الطبيعية (جـ٢)	باتريك ل. آبوت	توفيق على منصور
٧٣٨-	دمشق من عصر ما قبل التاريخ إلى الدولة المملوكية (جـ١)	جيرار دى جورج	محمد عواد
٧٣٩-	دمشق من الإمبراطورية العثمانية حتى الوقت الحاضر (جـ٢)	جيرار دى جورج	محمد عواد

٧٤٠-	خطابات القوة	بارى هندس	مرفت ياقوت
٧٤١-	الإسلام وأزمة العصر	برنارد لويس	أحمد هيكل
٧٤٢-	أرض حارة	خوسيه لاكوادرا	رزق بهنسى
٧٤٣-	الثقافة منظور دارويني	روبرت أونجر	شوقى جلال
٧٤٤-	ديوان الأسرار والرموز	محمد إقبال	سمير عبد الحميد
٧٤٥-	المآثر السلطانية	بيك الدنبلى	محمد أبو زيد
٧٤٦-	تاريخ التحليل الاقتصادى (مج١)	جوزيف . أ. شومبيتر	حسن النعيمى
٧٤٧-	المجاز فى لغة السينما	تريفور وايتوك	إيمان عبد العزيز
٧٤٨-	تدمير النظام العالمى	فرانسيس بويل	سمير كريم
٧٤٩-	أيكولوچيا لغات العالم	ل.ج. كالفيه	باتسى جمال الدين
٧٥٠-	الإلياذة	هوميروس	أحمد عتمان
٧٥١-	الإسراء والمعراج فى تراث الشعر الفارسى	نخبة	علاء السباعى
٧٥١-	ألمانيا بين عقدتى الذنب والخوف	جمال قارصلى	نمر عاروري
٧٥٣-	التنمية والقيم	إسماعيل سراج الدين وآخرون	محسن يوسف
٧٥٤-	الشرق والغرب	أنّا مارى شيمل	عبدالسلام حيدر
٧٥٥-	تاريخ الشعر الإسبانى خلال القرن العشرين	أندروب دبيكى	على إبراهيم منوفى
٧٥٦-	ذات العيون الساحرة	إنريكى خارديل بونثيلا	خالد محمد عباس
٧٥٧-	تجارة مكة	باتريشيا كرون	آمال الروبى
٧٥٨-	الإحساس بالعولمة	بروس روبنز	عاطف عبدالحميد
٧٥٩-	النثر الأردى	مولوى سيد محمد	جلال السعيد الحفناوى
٧٦٠-	الدين والتصور الشعبى للكون	السيد الأسود	السيد الأسود
٧٦١-	جيوب مثقلة بالحجارة	فيرجينيا وولف	فاطمة ناعوت
٧٦٢-	المسلم عدوًا و صديقًا	ماريا سوليداد	عبدالعال صالح
٧٦٣-	الحياة فى مصر	أنريكو بيا	نجوى عمر
٧٦٤-	ديوان غالب الدهلوى (شعر غزل)	غالب الدهلوى	حازم محفوظ
٧٦٥-	ديوان خواجة الدهلوى (شعر تصوف)	خواجة الدهلوى	حازم محفوظ
٧٦٦-	الشرق المتخيل	تييرى هنتش	غازى برو وخليل أحمد خليل
٧٦٧-	الغرب المتخيل	نسيب سمير الحسينى	غازى برو
٧٦٨-	حوار الثقافات	محمود فهمى حجازى	محمود فهمى حجازى
٧٦٩-	أدباء أحياء	فريدريك هتمان	رندا النشار وضياء زاهر
٧٧٠-	السيدة بيرفيكتا	بينيتو بيريث جالدوس	صبرى التهامى
٧٧١-	السيد سيجوندو سومبرا	ريكاردو جويرالديس	صبرى التهامى
٧٧٢-	برخت ما بعد الحداثة	إليزابيث رايت	محسن مصيلحى

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ٥٠٠٤ / ٢٠٠٥

ertolt brecht

المجلس الأعلى للثقافة

بريخت

ما بعد الحداثة

تقول إليزابيث رايت إن مسرح ما بعد الحداثة، مسرح بيكيت وجوزيف تشايكين وروبرت ويلسون وريتشارد فورمان، ليس نتاجاً لجماليات أنطونان أرتو وحده، بل هو نتاج لجماليات بريخت أيضاً، نتاج لجماليات التغريب. وسواء وافقنا على ما تقوله المؤلفة أو لا، فإن الواضح أنها تكشف عن مصدر لتقنيات ما بعد الحداثة لم يكن معروفاً من قبل. والحقيقة أن هناك استخداماً مغايراً لتقنيات التغريب عند بعض الكتاب «البريختيين» المعاصرين مثل إدوارد بوند أو هيوارد برنتون أو حتى هاينر موللر. لكن الجديد الذى تقدمه إليزابيث رايت هنا فى هذا الكتاب هو صلة مسرح بريخت بمسرح الصورة، أو بالمسرح الراقص، أو بمسرح ما بعد الحداثة.. إن قيمة هذا الكتاب فى أنه أوفى دراسة تعيد النظر فى أعمال بريخت لاستنباط جماليات التناقض (غير السياسى). صحيح أن هناك إشارات أو مقالات قصيرة سابقة عن «العنف فى مسرح بريخت» أو عن «مسرح بريخت الساذج» إلا إن هذا الكتاب يعتبر رائداً فى نظرته العامة إلى مسرح بريخت، وفى التركيز على بعض الأعمال الدرامية الغريبة أو الراقصة التى خرجت من عباءة الرجل.